ПРОФ. В. К. СЕРЕЖНИКОВ

МУЗЫКА СЛОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Проф. ВАСИЛИЙ СЕРЕЖНИКОВ

ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЧТЕНИЯ

Выпуск I-й

МУЗЫКА СЛОВА

ПОСОБИЕ

для чтецов, рассказчиков, актеров, поэтов, лекторов, певцов, композиторов и ораторов

С приложением:

ИСКУССТВО РЕЧИ ПЕРЕД ПУБЛИКОЙ

Фр. Гаррисона

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

Гиз. № 3572. Главлит. № 6598. Москва. Нап. 5.000 экземп.

«Мосполиграф». 1-я Образцовая типография, Пятницкая, 71.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Выпуск данного труда вызван следующим: во-первых, отсутствием на книжном рынке каких бы то ни было пособий по искусству художественного чтения и речи, во-вторых, устарелостью изданных ранее руководств по данному искусству, в-третьих, вытекающею отсюда необходимостью и стремлением дать по мере сил систематическое научно-популярное изложение всей теории искусства художественного чтения, как результат мыслей, наблюдений, изысканий в течение двадцатилетнего занятия этим искусством, включая сюда и десятилетнюю педагогическую деятельность; в-четвертых, пожеланием моих учеников, как настоящих, так и бывших, ныне преподающих в целом ряде высших и средних учебных заведений,—иметь соответствующие пособия для занятий.

Систематическое изложение теории начинаю выпуском «Музыка слова», включая в него и идеологический обзор искусства чтения. Отдельное слово (звук, слог, слово) –зародыш всех элементов речи. Нельзя систематически изложить музыку речи без предварительного анализа музыки отдельного слова. В слове мы видим те же явления, что и в речи, только в меньшем масштабе. Следующим выпуском будет «Техника речи» (дыхание, голос, произношение), с приложением статьи проф. *Ф. Ф. Заседателева* о физиологических основаниях правильной постановки голоса. Затем идут выпуски: «Музыка речи» «Коллективная декламация» и др.

К настоящему выпуску прилагается глава „Искусство речи перед публикой", из книги «Искусство произнесения» английского преподавателя риторики

Фр. Гаррисона, впервые появляющаяся в русском переводе (перевод И. Д. *Городецкого*). О родстве декламации с ораторским искусством немало говорится на страницах настоящего труда. Достаточно упомянуть, что теория декламации почти целиком входит в состав теории ораторского искусства. Содержательная глава из книги Фр. Гаррисона представляет особый интерес вследствие отсутствия на русском языке пособий по теории ораторского искусства. Вот почему я приложил к своему труду эту статью по ораторскому искусству.

Считаю долгом выразить благодарность проф. Д. Н. Ушакову, проф. А. М. Пешковскому, проф. И. Д. Ермакову, В. Ф. Саводнику и другим лицам, принявшим участие в диспутах об отдельных вопросах настоящего труда и тем способствовавшим их выяснению.

Проф. *Вас. Серёжников.*

1-го августа 1922 г.
Москва.

Oratores ac poëtae nascuntur atque fiunt.

B. C.

I.

Что такое искусство художественного чтения?

(Вступительная беседа).

Содержание.

Определение искусства художественного чтения. Декламация и поэзия. Декламация и музыка. Своеобразные черты музыки речи. Декламация и драматическое искусство. Декламация и ораторское искусство. Декламация и вокальное искусство. Декламационные принципы в вокальной музыке. Формы декламационной речи. Эстетическое обоснование речевых форм. Идеалистический и реалистический элементы речевых форм. Методологический вопрос в декламации. Творческое воображение и его роль. Истинное декламационное произведение. Необходимые условия для истинного художника-чтеца. Психология декламационного творчества. Творящий (воспроизводящий) субъект (чтец). Связь между творящим (чтецом) и воспринимающим (слушателем). Слуховой, зрительный и «особый» путь. Воспринимающий субъект (слушатель). Связь между слушателями. Есть ли у нас истинные художники-чтецы? Чисто художественная и прикладная сторона искусства художественного чтения. Значение искусства художественного чтения.

Определение искусства художественного чтения.

— Наконец-то, maestro, мне представился случай поговорить с вами об искусстве декламации. Только должна вас предупредить: я буду больше слушать, чем говорить; ведь я профан в этом искусстве.

— И, к сожалению, не представляете собой исключения, мой друг; но бросим шутки... И к делу. Ваш интерес к искусству чтения мне вполне понятен: во-первых, вы *певица*, и, во-вторых, интересуетесь *театром*, а вокальное и драматическое искусства — так близки декламации. Я начну с того, что спрошу вас, как *вы* понимаете искусство художественного чтения?

— Как я понимаю?... Это... это есть искусство читать выразительно, красиво.

— Но, мой друг,... вы только перефразировали термин.

— В таком случае, maestro, я продолжу... Чтение можно назвать художественным, когда читают достаточно громко... достаточно ясно... и толково... и проникаясь чувствами читаемой вещи, захватывают своими переживаниями публику. Я выражусь более лаконично, если приведу фамусовский совет Петрушке: „Читай, не так, как пономарь, а с *чувством*, с *толком*, с *расстановкой*".

— Последнее определение вполне приемлемо, мой друг, если его толковать несколько распространительно, т.-е. под «чувством» разуметь всю эмоционально-образную сторону чтения, под «толком»—музыкально-логическую и под «расстановкой»—не только паузальную, но и техническую (дыхание, голос и произношение). Вот мы с вами дошли до более точного определения нашего искусства: *искусство художественного чтения есть выявление логической и эмоционально-образной сути поэтических произведений в художественной форме живого слова*. Из этого определения видно, что декламация (я пользуюсь этим термином, как синонимом художественного или выразительного чтения) неразрывно связана с *поэзией*, без которой она немыслима, что творческим материалом служит здесь не какое-либо вещество, постороннее для художника, а он сам, вернее, его *слово* — это сильнейшее орудие эстетического воздействия и ценнейшее достояние человека—и, наконец, что это слово должно быть *художественным*, как в смысле технического совершенства, так и в смысле наиполного обнаружения музыкальных элементов речи.

— Разрешите, maestro, несколько вскрыть только что упомянутое положение о *художественности* живого слова. Художественность эта обусловливается вами, во-первых, *техническим мастерством*, что мне понятно: речь должна быть звучной, отчетливой... гибкой в смысле нюансировки... правильной в смысле говора, беспорочной и т. д. ... и во-вторых, «*наиполным обнаружением музыкальных элементов речи*» — вот последнее мне неясно.

— Этим я хочу сказать, мой друг, что художественное живое слово есть музыкальное слово и что декламация, владеющая таким словом, есть *вид музы-*

кальнаго творчества. Отсюда вытекает неразрывная *связь* даннаго искусства не только с *поэзией*, но и с *музыкой*. Эти *тонические* изящные искусства (поэзия, музыка, декламация) творят *во времени*, а другие, *пластические* (архитектура, скульптура, живопись)—*в пространстве*. Самое название «тонические» показывает, что поэзия получает свое окончательное выражение в *тоне*, т.-е. в музыке речи, иначе в *декламации*.

Декламация и поэзия.

— На этом родстве декламации с поэзией нам нечего долго останавливаться—это так ясно, maestro: без поэзии не может быть ее выявления. Позвольте... кто это?.. кто-то сказал, что декламация—это... ах, да! *звучащая поэзия*. Сказано хорошо. Но... «декламация есть вид музыкальнаго творчества...» это я, если хотите, и чувствую, но не совсем понимаю.

— Мой друг, вы только что сказали: декламация—«*звучащая поэзия*»; тем самым вы отметили явление *звука* и в декламации и, следовательно, указали на родство ее с музыкой. Если угодно, я остановлюсь на этом вопросе более подробно.

— Прошу вас, maestro.

— Прежде всего, речь и музыка, говорит нам история культуры,—это две сестры одного отца, котораго еще Дидро назвал «животным криком страсти».

Декламация и музыка.

— Простите, maestro, как это понимать?

— А вот... если хотите, мы обратимся с вами к самому Ш. Летурно... Сейчас найду... Вот... отсюда вы получите более авторитетный ответ: «Всякое сильное *впечатление*, пишет Летурно в своей «Социологии» [1],—переходит у человека, особенно у первобытного, в рефлективные движения, в особенности в *сокращение гортанных мышц*, отчего происходит или испускание крика, как у животных, или особенные смены дрожаний голоса. Эти гортанные проявления жизни чувств неизбежны и так тесно связаны *с психологическими явлениями*, что достаточно быть человеком, чтобы понять их смысл и чтобы известные звуковые переходы голоса вызывали в большей или меньшей степени у

---

[1] Ш. Летурно. «Социология». Перев. с предисл. А. Трачевского; С.П.Б. 1896 г. Стр. 61.

всех известные чувства... Музыка (а первобытная музыка—это *вокальная* музыка) имеет *то же происхождение, что и речь*, от которой вначале она мало чем отличалась. Потом, с усовершенствованием языка, с увеличением числа слов, получивших точный смысл независимо от их интонации, речь окончательно *отделилась* от пения" (курсив мой. В. С.).

Теперь, мой друг, представьте, что мы наблюдаем чью-либо выразительную речь... скажем, чтеца, актера, оратора... словом, художника слова. Что же мы слышим? Во-первых, мы слышим изменение речи *по высоте*, в направлении повышения и понижения (иначе говоря, *мелодию* речи); во-вторых, мы замечаем, что эти изменения частей фразы и целых родственных по смыслу фраз—*согласованы, объединены* между собою (*гармонию* речи); в-третьих, мы обнаруживаем, на-ряду с изменениями по высоте, изменения *по силе* (усиление и ослабление) и *по длительности* (замедление и ускорение) и, кроме того, *остановки* и смену *скорости* речи (*ритм* и *темп* речи); в-четвертых, улавливаем нашим слухом смену *окрасок* звука говорящего, в зависимости от смены чувств и образов (*тембр* речи). Мелодия, гармония, ритм, темп и тембр—вот основные музыкальные элементы речи. Чем ярче выявляются эти элементы, тем речь более музыкальна, более художественна, более интересна. При бедной мелодии речь бессмысленна, при бедном ритме речь безжизненна, при бедном тембре речь бесчувственна; ибо *мелодия есть музыкальное начало мысли, ритм—музыкальное начало жизни (энергии, воли) и тембр—музыкальное начало чувства*. (Обоснование этой формулы даст освещение всей нашей системы художественного чтения).

Все названные элементы можно наблюдать в той или другой степени даже в простом, повседневном языке. Повидимому, это имел в виду Карлейль, когда писал: «Всякой речи, даже шаблонной речи, свойственен до некоторой степени характер пения» [1])

---

[1]) Т. Карлейль. «Герои и героическое в истории», публичные лекции в пер. В. И. Яковенко, изд. Павленкова, СПБ 1898 г стр. 130.

На Западе, мой друг, раньше нас начали сознавать музыкальную природу слова. Гениальный французский артист Тальма (1763—1826) говаривал: «Я музыкант, прежде чем актер» [1]) Музыкальная точка зрения на декламацию нашла себе место во многих трудах (в одних—более видное, в других—более скромное) по искусству декламации и сценическому. Для иллюстрации я остановлю ваше внимание... хотя бы... вот на двух (попавшихся мне под руку) трудах: английском—*Дж. Льюиса*: «Актеры и сценическое искусство» [2]) и французском—Н. Dupont-Vernon. «L'art de bien dire» [3]) Из многих мест книги Дж. Льюиса прочту лишь несколько.

«Чарльз Кин (сын знаменитого артиста Эдмунда Кина) не может произвести своей декламацией *музыкального эффекта* частью потому, что голос его негибок, главною же причиною будет всегда его неспособность к ритмической модуляции» (стр. 20). «Голос певца едва ли более неразрывно связан *с тактом* и *напевом*, чем голос актера во время декламации на сцене,» (стр. 81). «Что касается *трех главных условий музыкальности речи—тона (мелодии), тембра и ритма*—Сальвини занимает первое место между всеми актерами, которых мне приходилось слышать». (стр. 211).

А вот несколько строк *Dupont Vernon*. «Выразительность всякой мысли и чувства передается целой серией интонаций, которые можно было бы *изобразить музыкально*. Но я уже слышу возражение по моему адресу. Мне скажут: «Вы смущаете все наши мысли и сами впадаете в противоречия. Разве не вы утверждали с Мольером, что нужно читать, как говорить? Уж не станете ли вы утверждать, что *слово есть пение?*»—«А разве вы сомневались в этом?» отвечу я им на это.—*«Твоя речь—пение»*, сказал Эрнани, обращаясь к Донне Соль. И можно сказать, что *всякое слово действительно пение*. Ведь пение, выражаясь точно, есть *удлиненная*

---

[1]) Dr. A. Castex «Гигиена голоса». Перев. др. Панченко. Изд. Губинского СПБ. 1899 г. Стр. 132.

[2]) Дж. Льюис. «Актеры и сценическое искусство». Перев. Ф. И. Павлова под ред. В. А. Яковлева. Варшава, 1876 г.

[3]) Н. Dupont-Vernon. «L'art de bien dire». Paris. Paul Ollendorf, éditeur. 1888 г. 104. (русского перевода нет).

музыка речевого звука. Слово.—это—музыка, которую еще не взяли на себя труд отметить; вот и все» (стр. 104.— Курсив во всех цитатах мой. *В. С.*).

Теперь, мой друг, я предложу вам для разнообразия мысленно совершить со мной некоторое путешествие через горы... ну, хотя бы... через Урал. Согласны? Итак, мы отправляемся с равнины... поднимаемся на первую гору и спускаемся вниз... поднимаемся на следующую гору и снова спускаемся вниз, и так проделываем ряд подъемов и спусков, пока не достигнем хребта, перевала, самого высокого пункта в нашем путешествии. Вторая, заключительная часть нашего пути также будет иметь ряд подъемов и спусков, пока мы не попадем, наконец, в равнину, уже с другой стороны хребта. Вот, смотрите, я нарисовал вам график нашего путешествия.

— Я начинаю понимать, к чему вы ведете, maestro.

— Тем легче будет мне продолжать свою мысль. Наш путь, отраженный в этом графике, выясняет нам мелодическое движение *музыкальной* фразы, а вместе с тем и фразы *речевой*. Как вы знаете, в музыке одни звуки стремятся взлететь на вершинки (a, b, c и др.), другие—спуститься с вершинок, в результате чего получается *волнообразное* движение мелодии (сплошная линия рисунка); при этом, мелодическая волна до перелома (A—D) идет на повышение, а после перелома (D—O)—на понижение (пунктирная линия рисунка). В *речевой* фразе действуют те же мелодические принципы: *повышения и понижения* и *«подъем через падение и падение через подъем»; вершинки* этой фразы принадлежат понятиям, более значительным, т.-е. *центральным* словам. Вы, мой друг, кажется, ждете примера? Возьмите любую фразу,

внимательно вслушайтесь в ее мелодию, и вы заметите указанные явления. Для примера прочту несколько стихов из «Полтавы»:

Но Кочубей богат и горд
Не долгогривыми *конями*,
Не *златом*, данью крымских орд.
Не родовыми *хуторами*—
Прекрасной *дочерью* своей
Гордится старый Кочубей.

Вы слышали, как мелодия мною прочитанной фразы сначала, до перелома на слове «хуторами» выявила повышение, а после перелома—понижение? Повышение мелодии было выражено повышением центральных (подчеркнутых) слов: «конями», «златом» и «хуторами», и именно тем, что каждое дальнейшее центральное слово достигало относительно бо̀льшей высоты, чем предыдущее; на слове «хуторами» как на переломе, вы должны были заметить наибольшее повышение. В отмеченном явлении сказался *принцип повышения и понижения*. Одновременно с этим можно было услышать, как мелодия перед словом «конями» и «хуторами» понизилась, прежде чем подняться на этих центрах, и как, поднявшись на центре «златом», она несколько спустилась на словах «данью крымских орд». В этом явлении сказался *принцип подъема через падение и падения через подъем*.

Разве это «подобие» речевой и музыкальной фразы не говорит вам, мой друг, *о музыкальной природе речи?*

Скажите мне, пожалуйста, почему в Греции музыке придавалось такое большое воспитательное значение? Потому, что греки сознавали тесную связь музыки с другими искусствами, так же подчиняющимися законам метра, ритма и мелодии (и в частности, с декламацией) и считали необходимым дать основательное музыкальное образование не только музыкантам, но и поэтам, декламаторам, ораторам, актерам, гимнастам и др., даже философам. О большом значении музыки в искусстве слова говорит известный в истории факт: ораторы Гиперид в Афинах и Гракх в Риме во время речи держали при себе флейтиста. дававшего тон, когда

их голос, в порыве вдохновения, слишком повышался или слишком понижался.

Если вы хотите, я продолжу свою речь...

Своеобразные черты музыки речи.

— Нет, нет, maestro, вполне достаточно!.. И все это значительно интереснее, чем я думала. Но кое-что из ваших положений требует разъяснений. Вы сказали, что речь, — это — музыка. Но мне кажется, что есть разница между музыкой *речи* и... если можно так выразиться, музыкой *музыки*. В противном случае невольно являлся бы вопрос, почему речь для точности музыкального выражения не пользуется нашими нотами?

— Вы правы, мой друг: *музыка речи—музыка sui generis (особого рода).* Когда я говорил: «слово есть пение», то я имел в виду пение ограниченное, уменьшенное, своеобразное. Ведь ваш музыкальный звук точен, математически точен: в определенную единицу времени он дает определенное число колебаний. Не благодаря ли этой математической точности (на-ряду с другими общими чертами) *музыку считают аналогичной архитектуре.* Шлегель в «Atenäum'е» называет музыку растаявшей архитектурой, а архитектуру—замерзнувшей музыкой. Гете, сравнивая архитектуру с музыкой, называет первую «закаменевшей музыкой» [1]. У речевого звука нет такой определенности, как у музыкального, в частности, у «вокального» (певческого): он невыдержан, он постоянно меняется по скале высоты, он представляет собой как бы сумму целого ряда неуловимых в отдельности слагаемых. Тюбингенский проф. Грютцнер в своих исследованиях о постоянно меняющейся высоте речевого звука нашел, что «в течение 0,182 секунды (средней продолжительности звучания отдельной гласной в разговоре) высота тона колеблется в пределах до целой октавы» [2].

Наличие в речевом звуке нескольких неуловимых в отдельности звуков дало возможность проф. A. Barth'у сказать, что речь «движется более в аккордах, чем в

[1]) Разговоры Гете, собранные Эккерманом. Перев. с нем. Д. В. Аверкиева, Ч. 2-я. Спб. 1891 г. Стр. 155.

[2]) Др. М. С. Эрбштейн. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. СПБ. 1908 г., 169.

отдельных тонах» [1]). Тем не менее, среди всех этих слагаемых бывает обыкновенно одно главное, более значительное, относительно выдержанное и потому улавливаемое нашим слухом, то, что я называю «стержнем» речевого звука. Музыкальный же звук,—это, если позволите так выразиться, голый «стержень», без одежды соседних неуловимых звуков. (Имейте в виду, мой друг, что я говорю о *звуке в целом*, вернее, о *последовательной смене* этих звуков, а *не о расчленении* каждого отдельного звука на *основной* тон и *одновременно* выступающие с этим основным *добавочные* тона—обертоны; о них мы поговорим потом). Музыкальная мелодия—определенная, явственная и простая; речевая мелодия—менее определенная и явственная, и сложная. В речи мы связываем, легатируем звуки, лишь небольшою задержкой отмечая некоторые из них; отсюда—*ультрахроматичность* речи. Ритм и темп речи—так же менее определенны, сложны и капризны, как и мелодия. Как в мелодии, так и в ритме речь прибегает к более дробному делению *тона* и *такта* (она не ограничивается полу-тонами и тридцать вторыми такта и постоянно использует более мелкие дроби). Многообразие речевого ритма зависит от фонетической, логической, метро-ритмической и эмоционально-образной структуры фразы. Наша своеобразная музыка не может пользоваться (без искажения своей природы) вашими нотами и имеет свою, речевую нотную систему, хотя и не такую законченную, как ваша.

— Maestro, а как давно определилось музыкальное течение в русской теории декламации?

— Можно сказать, что более определенно с начала нашего века. Это направление укрепили несколько авторов своими трудами и статьями, но наибольшую полноту и обоснование оно нашло в *Юрии Озаровском* с его «Вопросами выразительного чтения» [2]) и особенно с «Музыкой живого слова» [3]). Юрий Озаровский вскрыл

---

[1]) Prof. A. Barth. Klang und Tonhöhe der Sprechstimme, Leipzig, 1906 г., 37.

[2]) Ю. Э. Озаровский. «Вопросы выразительного чтения». Кн. 1-я. СПБ. 1896 г. Кн. 2-я. СПБ. 1901 г.

[3]) Юрий Озаровский «Музыка живого слова». Изд. О. Н. Поповой. СПБ. 1914 г.

музыкальную природу речи более точно и основательно, чем другие[1]) и установил, что декламация эстетически представляет собою вид музыкального творчества. Я не хочу сказать, что прежние теоретики совершенно игнорировали эту сторону чтения; в их лексиконе можно встретить и музыкальную терминологию, как напр.: тембр, ритм, тон, пауза, темп (понимаемый иногда, напр., Бродовским[2]) и Сентюриной[3]), как ритм), повышение и понижение и пр. Но все это носило единичный характер. Они не столько сознавали, сколько подсознательно чувствовали музыкальную природу речи. Их кортиев орган оказался глухим для многого, что удалось воспринять современным теоретикам. Заслуга автора «Музыки живого слова», заключается в достаточно обоснованном освещении музыкально-эстетической сущности искусства декламации и в приведении всего материала в относительно законченный, систематический вид. Новое течение, наряду с такими обстоятельствами, как, напр., намечающееся сближение с новейшим направлением поэтики и др. выводит, если не вывело, русскую теорию декламации с проселочных дорог на широкий, твердый и многообещающий путь. Помимо дальнейшего развития системы художественного чтения, новое течение вскоре же не преминуло разрешиться появлением новой формы тонального творчества («новым завоеванием в области музыки слова», по выражению Юр. Озаровского), а именно: *коллективной декламацией*[4]).

---

[1]) К указанному направлению можно отнести Сергея Волконского с его трудами: «Человек на сцене» и «Выразительное Слово», Алекс. Струве с его статьями: «О мелодекламации» (журнал «Маски» 1912—1913 г. № 6) и «О музыке речи, о танцах под слово» (там же, № 7—8), В. Всеволодского-Гернгросса с его статьей «Закономерность мелодии речи» (журнал «Голос и речь», 1913 г. №№ 3, 4 и 5—6 и др.). Недавно вышла в свет новая книга. В. Всеволодского-Гернгросса: «Теория интонации» (попавшая мне в руки, когда моя книга была уже в гранках. В. С.).

[2]) М. М. Бродовский «Руководство к выразит. чтению». Изд. 2-е Губинского. СПБ. 1904 г. Стр. 146 и др.

[3]) Н. И. Сентюрина «Живое слово ребенка?». СПБ. 1913 г. Стр. 28.

[4]) Первые опыты кол. декл., как искусства, были в марте 1915 г. в моей школе; первые демонстрации ее—21 дек. 1915 г. в школе и 4 февр. 1916 г. в Политехническом Музее.

давшей своим утверждением *«завершенное и замкнутое в своих пределах искусство декламации вообще»* [1]).

Декламация и драматическое искусство.

— Maestro, почему вы все время говорите о декламации, *этой составной части сценического искусства*, обособленно от театра?

— Вы сказали «этой составной части сценического искусства» и только? Неужели до сих пор вы так узко смотрите на декламацию?

— Не станете же вы отрицать, maestro, что речь— один из главных элементов драматического действа? Декламация же—искусство речи.

— Друг мой, отрицать это—значит, «ломиться в открытую дверь». Совершенно верно: декламация участвует в суммарном искусстве театра. Но я протестую лишь против узкого взгляда некоторых лиц, смотрящих на наше искусство исключительно «сквозь призму драматического искусства». Родство художественного чтения с драматическим искусством не мешает ему быть в то же время и *самостоятельным* искусством, родившимся в колыбели искусств,—Греции. Проф. Б. В. Варнеке (исследователь античной декламации) говорит: «Декламация родилась в один день с поэзией, потому что древности было чуждо наше дикое обыкновение читать стихи про себя, и вольное поэтическое произведение произносилось сначала самим автором, а потом посторонними художниками непременно вслух»[2]).

Дальше. Вам хорошо известно, что поэтическое творчество принято делить на так наз. эпос, лирику

[1]) Из статьи А. А. Ч-на (Черепнина): «Многоголосная декламация»—«Театральная газета», М. 14 февр. 1916 г. Из других статей я назову лишь несколько более крупных: Ю. Энгеля, под названием «Художественная декламация» — Русс. Вед. 25 ноября 1916 г., Л. Сабанеева—«О полифонической декламации»—«Театр. Газета», 4 дек. 1916 г., статью К.—«Оркестровая декламация»—«Аполлон», декабрь 1916 г. и мои статьи: 1) «Коллективная декламация»— «Вестн. Театра», еженед. ТЕО Наркомпроса, №№ 63 и 65 (в мае 1920 г.), 2) «Коллективная декламация «Мятежа» Э. Верхарна»— «Вест. Театра» № 72—73 (7 ноября 1920), 3) «Об искусстве художественного чтения»—«Народное Просвещение», Изд. Наркомпроса, № 8 (март 1919 г.) и др. Статья Юр. Озаровского «Новое завоевание в области музыки слова» появится, как вступительная в моем (подготовляемом к печати) труде: «Коллективная декламация».

[2]) «Голос и Речь», журн. СПБ, 1913 г., № 9.

и драму. Театр занят исполнением, лучше говоря, «оживлением» лишь произведений драматической поэзии, и то не всех. Кому же другому, как не чтецу, исполнять, «оживлять» всю остальную поэзию, не имеющую места в театре?

— С чтением своих произведений выступают нередко и сами авторы.

— Но выступая с чтением, они выступают в роли *чтецов*. Поэзия без декламации как бы молчит. Она дремлет. Она напоминает Спящую Красавицу. Это — ноты, по которым не играют. Они молчат; а если и говорят, то далеко не всем и далеко не все. И вот недостает художника — чтеца, этого Ивана-Царевича, чтобы разбудить Спящую Красавицу. И он силою своего вдохновенного слова «будит» все заключенные в ней идеи, образы, настроения.

— Все же, maestro, лучшими чтецами всегда были преимущественно актеры?

— Верно. Преимущественно, но не *исключительно*. Говорят, что Пушкин, Гоголь и Достоевский были выдающимися чтецами. Романист Диккенс, драматург Легувэ и др. имели славу замечательных чтецов. Из наших теоретиков слыл за прекрасного чтеца Д. Д. Коровяков [1]) и др. И все это — не актеры. Наши актеры находились в более выгодных условиях, чем остальные представители нашего искусства, (к которым следует отнести, кроме специалистов чтецов, также поэтов, писателей, лекторов, педагогов, выступающих с чтением поэтических произведений), потому что искусство чтения до начала XX в. преподавалось исключительно в театральных школах (*как* преподавалось — это вопрос особый). Остальные чтецы или брали уроки у актеров, или были просто любителями, читавшими по своему вкусу и «чутью». И конечно, актеры-чтецы выгодно отличались от других чтецов, но такое отличие следует приписать не столько их специально-декламационной культуре (далеко не достаточной), сколько сценическому опыту, дававшему им возможность при

---

[1]) Дм. Дм. Коровяков (1849—1895 г.г.), автор трудов «Искусство выразительного чтения» и «Этюды выразит. чтения».

относительно лучшей технике более ярко выявлять эмоционально-образную сущность произведения. Таким образом можно сказать, что актеры-чтецы были *относительно лучшими* чтецами (особенно в вещах их сценического репертуара). Но настоящей декламационной культуры актеры тогда не могли получить, во-первых, вследствие еще недостаточной разработки теоретической стороны декламации, во-вторых, вследствие незавидного положения этого искусства в театральной школе. Теория декламации была еще мало разработана, потому что она только-только зародилась (в 70—80-х годах). И самое-то искусство декламации, если оставить в стороне декламацию на сцене и декламацию в домашнем кругу, не публичную, появилось у нас лишь в 40-х годах прошлого века. Я основываюсь на письме Гоголя о чтении русских поэтов перед публикой, датированном 1845 г.; вот начало письма:

«Я рад, что, *наконец*, начались у нас публичные чтения произведений наших писателей. Мне уже писали об этом кое-что из Москвы: там читали разные литературные современности, а в том числе и мои повести. Я думал всегда, что публичное чтение у нас необходимо». (Курсив мой, В. С.).

Первыми трудами по декламации были труды П. Д. Боборыкина — «Театральное искусство» 1872 г. (где декламации отведены стр. 151—206), В. П. Острогорского — «Выразительное чтение», 1885 г. и М. Бродовского — «Искусство устного изложения», 1887 г. Характеристикой незавидного положения, занимаемого декламацией в лучших театральных школах того времени (в Императорских Петербургском и Московском Театральных Училищах и Музык.-Драматическом Училище Московского Филармонического Общества) является тот факт, что предмет декламации не был выделен в особый учебный предмет и считался лишь вступительным курсом в занятия драматическим искусством; на прохождение этого курса отводился *лишь один учебный год!..* [1]) и это на все дикционное и деклама-

[1]) Интересующихся данным вопросом направляю к книге Ю. Э. Озаровского: «Наше драматическое образование». СПБ. 1900 г.

ционное воспитание! [1]). Данный факт может отчасти характеризовать тогдашних актеров, как художников-чтецов. Означенное положение декламации в театральной школе не могло способствовать ее быстрому росту. В XX в. положение декламации меняется в лучшую сторону. Прежде всего, теория художественного чтения начинает все больше и больше крепнуть, благодаря трудам перечисленных и других авторов: Д. Коровякова, Г. Эрастова, В. В. Сладкопевцева и пр. Замечается оживление всей, так сказать, атмосферы нашего искусства. Увеличивается число лиц, сознающих необходимость декламационного воспитания не только для актера, но и для каждого художника слова: оратора, поэта, лектора, рассказчика, педагога и прочих лиц, выступающих перед слушателями; все больше сознается необходимость такого воспитания для *каждого* культурного человека. Декламация постепенно проникает в среднюю и высшую школу, в педагогические и литературные институты, в рабочие и красноармейские кружки и студии и др. Появились специально декламационные кружки, курсы и институты, а за ними институты слова. Растет число лиц, специализирующихся в качестве художников-чтецов и преподавателей художественного чтения. Мы надеемся, что недалек тот момент, когда осуществится наша давнишняя мечта о создании «Театра чтеца» (литературно-декламационного), т. е. постоянно функционирующего учреждения театрального типа, которое будет интерпретировать, оживлять... одним словом, тонально выявлять образцовые поэтические произведения, главным образом, лирические и эпические, не имеющие себе места в драматическом театре, занятом выявлением произведений— лишь драматической поэзии[2]). Самостоятельный путь, по

---

[1]) В бытность мою учеником Муз.-Драм. Училища Филармонического О-ва (1908—1911 г.г.) такому воспитанию уже отводилось два учебных года, хотя взгляд на декламацию, как на предмет *второстепенный*, оставался прежним.

[2]) 11 ноября 1922 г. нашу мечту мы осуществили и открыли Пушкинским вечером *Московский Передвижной Театр Чтеца* (вставляю это примечание через шесть месяцев по написании данной книги, во время корректурного просмотра гранок. В. С.)

которому пошла декламация, способствует более глубокой, основательной разработке принципов и норм данного искусства. Настоящее и особенно будущее развитие нашего искусства благотворно отразится на судьбе всех искусств, с которыми оно соприкасается: на поэзии, драматическом, ораторском и вокальном искусствах, и таких дисциплин, как поэтика, лингвистика и др.

Декламация и ораторское искусство.

Из остальных искусств—родственников декламации: ораторского и вокального—первое ближе к декламации, чем второе. Теория декламации почти целиком может войти в теорию ораторского искусства. Разница между ними заключается в том, что в ораторском искусстве исполнитель и автор совмещаются в одном лице. Декламация—душа ораторского искусства. Недаром Демосфен и Цицерон брали уроки декламации у знаменитых современников—актеров-декламаторов: первый—у Андроника, которого древние считали создателем теории декламации, второй—у Росция, изыскания которого в области слова послужили основанием для XI книги другого знаменитого оратора, Квинтилиана. Подлинные труды (по декламации) ученых актеров погибли бесследно, и о них мы можем судить по трудам некоторых риторов, подобным труду Квинтилиана, в которых некоторые части посвящены декламации. История, сблизившая декламацию с драматическим искусством, сблизила ее с ораторским.

Древне-греческие и римские ораторы, за самым редким исключением, предварительно писали текст своих речей и в собрании или читали их по тетради или же произносили наизусть. Оратору было необходимо уметь читать свои речи, декламационной стороне он уделял не меньше внимания, чем стилевой. Цицерон, будучи уже стариком, продолжал ежедневно упражняться в декламации. Да!... между прочим, я приведу вам, мой друг, анекдот, характеризующий то глупое положение, в какое попадал иногда адвокат, являвшийся на суд с написанной речью: «Противником знаменитого Кассия был однажды адвокат, читавший свою речь по тетради. В известный момент он воскликнул, все еще продолжая читать: «Почему, Кассий, ты так сурово глядишь на меня?»

— «Клянусь Геркулесом,—прервал его Кассий, — я не смотрю на тебя... Но если это так нужно по твоей тетради, то получай.—И он ему бросил самый ужасный взгляд.» [1])

— Ваш анекдот, maestro, не лишен известной остроты. Мне думается, он вовсе не говорит о том, что нельзя заранее *готовить* свои речи, а о том, что нельзя *читать* речи или произносить *«вызубренные»* речи. Между прочим, от одного адвоката я слышала, что Плевако писал дома несколько редакций будущей речи, а на суде произносил в новой, не написанной редакции... Кстати сказать, тот же адвокат, что говорил мне о Плевако, по отношению к необходимой для оратора декламационной выучке высказал взгляд, диаметрально противоположный вашему. Он говорил, что оратору заниматься декламацией не следует, иначе его речь станет «неестественной», иначе она... позвольте... как он выразился?.. будет декламаторством...

— Прежде всего, мой друг, надо различать понятия: *декламация и декламаторство*; первая—*искусство*, второе—*пародия* на него, первая обоснованно прибегает к всевозможным, эстетически-приемлемым и внутренне-оправданным формам речи, второе необоснованно прибегает к излюбленной «пафосно-завывательной» форме с неизменным дрожанием голоса («tremolo»).

(О многообразии речевых форм декламации, которой вовсе не чужды и наиболее естественные из них, я поговорю с вами потом). Ваш адвокат, мой друг, или принимал декламацию за декламаторство или декламаторство за декламацию. Во всяком случае он показал неосведомленность в основных положениях нашего искусства, всегда принимающего во внимание стиль исполняемого произведения, и вовсе не чуждающегося реалистической речи—той формы, которая наиболее приемлема в искусстве оратора (и которая, вместе с тем, в зависимости от чувств и образов может изменяться в направлении большей «идеалистичности», бо̀льшей певучести речи).

---

[1]) М. Ажам. «Искусство говорить публично». Пер. с 2-го изд. Ю. В. Изд. 2-е Мартынова. СПБ. стр. 27.

А *техническое* совершенство, мой друг?.. Что, как не декламация, даст оратору поставленный голос, ясность и правильность произношения?

Декламация и вокальное искусство.

— В этом отношении, maestro, может помочь ему и вокальное искусство. Кстати, я хотела более детально выяснить родство декламационного и вокального искусств. Родство это—вне всякого сомнения; вокальное искусство—это, сама музыка, а декламация, как вы вскрыли, пропитана духом музыки. Меня интересует вопрос о природе слова в пении и речи, чего вы, коснулись лишь отчасти. Я бы продолжила свою мысль, если бы вы...

Декламационные принципы в вокальной музыке.

— Пожалуйста, мой друг, я слушаю.

— Вы вскрыли лишь два пункта, отличающие природу слова в том и другом искусствах: во-первых, вашим, или Dupont-Vernon положением, что в пении имеется *удлиненная музыка слова*; во-вторых, вашим анализом музыкального и речевого звука, устанавливающим отличие первого, точного, от второго, неточного. Я хотела бы остановиться на новом пункте отличия. Вы сказали, что мелодия речи является тональным отражением мыслительного процесса и что мелодические вершинки принадлежат главным, центральным понятиям. Ваша мелодическая «кривая» образуется в ритме мышления: ведь так? В большинстве же произведений нашего вокального творчества подобной связи мы не видим. Наши мелодические вершинки весьма часто принадлежат понятиям второстепенным, а иногда и служебным словам. Что же мы имеем в результате?—несоответствие мелодии логическому содержанию данной фразы. Я могла бы предоставить вам, maestro, целую коллекцию из вокальных пьес (арий и романсов), где композиторы, и даже выдающиеся, не считаются с музыкой речи, в частности с логическими и грамматическими ударениями и логической иерархией понятий. Как на пример несоблюдения грамматического ударения укажу на романс М. И. Глинки: «Сон Рахили»:

— «Я видалá его жéниха мóего».

В романсе П. И. Чайковского «Али мать меня рожала» получается искажение смысла в том отношении,

что мать рожала не «на гóре», а «на горé». Особенно Чайковский не признавал равноправности поэтического текста с музыкой. Так он говорил, что музыкальная критика упускает из виду, что главное в вокальной музыке—«правдивость воспроизведения чувств и настроений» и что она ищет «неправильных акцентов, не соответствующих устной речи, вообще всяких мелких декламационных недосмотров» с усердием, достойным лучших целей. (М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III). Ц. Ю. Кюи, наоборот, признававший равноправность текста и музыкального воплощения, дает такую характеристику вокальному творчеству Чайковского. Если вам угодно, maestro, то я прочту имеющуюся у меня в тетради выдержку из «Русского романса» Кюи. [1]), «Чайковский не считал необходимым применять к существующему тексту ненаписанную еще музыку, а напротив того, желал применять во что бы то ни стало текст к заранее задуманной музыке, т.-е. причину к последствию. Сделаю прозаическое сравнение: Вам необходим сюртук,—вы идете к портному. Он вам выносит готовый сюртук. Сюртук сшит превосходно, но вам не-впору. И портной, вместо того, чтобы переделать сюртук, или сшить новый «по мерке», предлагает, извинившись, впрочем, предварительно,— слегка обрезать вам ноги и надставить плечи, вообще вас несколько «исказить». Подобное отношение портного к своему клиенту вы назовете нелепым. А не забудьте, что поэт тот же клиент музыканта, что нельзя «искажать» текст ради музыки, задуманной вне текста, что ее необходимо писать «по мерке».

Таким образом вы видите, что есть у нас, как и в Европе, композиторы, которые, частью интуитивно, частью сознательно, приближают свою музыку к музыке словесной, иначе говоря, пользуется декламационными принципами в своих вокальных композициях.

— У кого же, мой друг, есть такая тенденция и такие достижения?

— Из западных композиторов у Глюка и особенно у Вагнера, из русских у Даргомыжского и особенно

---

[1]) Ц. Ю. Кюи. «Русский романс». СПБ. 1896 г. стр. 109.

у Мусоргского, не говоря уже о цитированном мною Кюи и у друг... По отношению к некоторым композициям этих авторов, еще можно говорить об участии живого слова в искусстве пения, а по отношению к большинству произведений других композиторов, речь может итти только об «искаженном» слове, положенном на Прокрустово ложе мелодических условностей. Как вы думаете, maestro, чем можно объяснить такое двоякое отношение композиторов к музыке слова?

— Думается, что преимущественным предрасположением психики одних — к *чистой* музыке, других — к *вокальной*. Известно, что *поэзия* (следовательно и декламация) вместе с живописью и скульптурой находится в области *подражательных* искусств, а *музыка* с архитектурой—в области *неподражательных* искусств. Первые основывают свое творчество на связи *с природой*, с жизнью, вторые — на *математических* законах. Первые ближе к жизни, чем вторые. Поэзия выражает относительно определенные душевные состояния. Чистая музыка витает в заоблачных сферах неопределенных чувств и настроений. В музыке *вокальной* соединяются подражательное и неподражательное искусства, — две эстетические сферы, имеющие каждая свои принципы. Соединяются через *слово*. Двойственность *вокальной* музыки породила двойственное отношение музыкантов к слову, — одних, настроенных «неподражательно», и потому игнорирующих его природу, других, настроенных «подражательно», и потому считающихся с природой живого слова. Вокальные композиторы, оперирующие звучащим словом, должны считаться с «подражательной» его природой и потому знать его законы, т.-е. законы декламации. Композиторы, склонные к чисто-музыкальному, «неподражательному» творчеству и не считающиеся с «подражательной» природой слова, не могут дать хороших вокальных композиций.

К вашему сообщению, мой друг, я должен прибавить, что ваше слово, которое я называю «вокальным» словом, даже при наименьшей своей «искаженности», все-таки не может быть речевой формой в искусстве художественного чтения, что объясняется своеобраз-

ными чертами вашего музыкального искусства. Иногда мы только приближаемся к вашему «стилизованному» слову, но переходить границы, разделяющей оба искусства, не имеем права. Лишь в виде редкого исключения, декламация может прибегать к вашему «стилизованному», вокально-речитативному слову, а именно, в тех тональных постановках, где требуется полный синтез слова с сопровождающей его музыкой, где оно должно органически влиться в музыкальный аккорд и, тем самым, перейти границу обоих областей. Подобный прием был использован мною в коллективной декламации «Что такое любовь»? К. Гамсуна, где слова: «Любовь—это первое слово божие, первая мысль, промелькнувшая в его уме» и д... органически вливались в сопровождающие их музыкальные аккорды и по своей форме были вокально-речитативными; тот же прием использован нами в тональной постановке «Героической Сонаты», А. В. Луначарского, — в полу-речи, полу-пении мистика: «Он в святости своей призвал людей к терпенью»... и этой вокально-речитативной формой мы достигли полного *синтеза* слова с сопровождающей его музыкой.

Формы декламационной речи.

«Вокальное» слово является антиподом слову простому, разговорному. Вот между этими двумя полюсами находят себе место разнообразные формы декламационной речи. Мы подошли с вами к основному и важнейшему вопросу художественного чтения, совсем неразработанному нашей теорией (как и большинство вопросов сегодняшней беседы с вами) - а именно, к *формам речи*. Разрешение этой проблемы даст нам ключ к сознательному и обоснованному применению той или другой формы при чтении того или другого вида произведений. «Всякому роду поэзии соответствует и свой особый род чтения», сказал Эрнест Легувэ (известный французский драматург, чтец и учитель чтения, автор «L'art de lecture» [1]) (1807 — 1903 г.г.). «Каждое произведение требует совершенно особой манеры исполнения», сказал знаменитый артист и чтец

---

[1]) Легувэ. «Чтение как искусство», пер. с 30-го франц. изд. СПБ. 1896 г.

Коклэн Старший [1]). И они правы. Существует целая градация тональных форм, начиная с формы реалистической и кончая формой идеалистической. Определенное обоснованное «credo» по этому вопросу трудно (если не невозможно) встретить среди наших актеров-чтецов и среди других представителей нашего искусства. Большая недоговоренность и неточность замечается и в трудах теоретиков и критиков. Так, Легувэ пишет: «Говорить так, как читают, было бы педантизмом и, наоборот, читать, как говорят, было бы часто вульгарностью» (стр. 72). В этом же духе высказывается и Дж. Льюис: «Прозой нельзя говорить на сцене так же, как на улице. Стихи нельзя молоть, как прозу;» и еще: «Декламировать так же небрежно, как говорить прозой — серьезная ошибка», [2]) Наш М. М. Бродовский говорит: «Прозу следует *говорить*, а не читать... Стихи точно также, как прозу, следует говорить, а не читать; но говорить все-таки не так, как прозу. Основной тон стихов должен быть более возвышенный, более благородный и изящный, чем тон прозы». [3]) Другие высказываются приблизительно так же. Подобное же освещение дает Сергей Волконский: «На сцене *надо* говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слышал завывания в трагедии, а еще хуже — изысканное жеманничание, элегантное бонтонничание некоторых наших актеров в комедии? «На сцене *не надо* говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слух его изнемогал от тщетных усилий уловить смысл сказанной речи с проглоченными окончаниями, а сердце изнывало, слушая, как перлы поэтической красоты превращались в яичницу?» [4])

---

[1]) Коклен. Ст. «В чем состоит искусство чтеца»,—вступительная статья в «Литературном чтеце», составленном Ив. Щегловым. Изд. М. О. Вольф. СПБ.—Москва. 1857 г.

[2]) Дж. Льюис. «Актеры и сценическое искусство», пер. с англ. Ф. И. Павлова под ред. В. А. Яковлева, Варшава 1876 г. стр. 186, и 81.

[3]) М. М. Бродовский. «Руководство к выразительному чтению» Изд. 2-ое Губинского. СПБ. 1901 г. стр. 155—6.

[4]) Сергей Волконский. «Человек на сцене», изд. Аполлон, СПБ. 1912 г. стр. 14.

Все это так и вместе с тем не так. «Так» — ибо означенные авторы проводят грань (хоть и не совсем четкую) между обыкновенной и художественной речью; «не так» — ибо они не приводят должного обоснования своих положений, не дают градации речевых форм и не делают конкретных указаний на то, какими тональными признаками данные формы отличаются друг от друга. Кроме того, нельзя разрешать данную проблему в плоскости *стихотворной* и *прозаической* речи. Какие стихи и какая проза! Некоторые стихи, как напр., в басне, разговорной лирике, стихотворных комедиях и т. п. требуют более «прозаическую» (разговорную) форму, чем иная проза, вроде вещей Уайльда, Гамсуна, Тургенева, Гоголя, А. Белого и др. Нет, здесь необходим другой подход, к которому нас приведет эстетическое обоснование речевых форм.

Эстетическое обоснование речевых форм.

Истинный художник чувствует себя частью великой природы, его окружающей, и в его творчестве слышится дыхание этой природы. Искусство велико постольку, поскольку оно гармонирует с природой, с жизнью. «Искусство через жизнь» — вот принцип настоящего искусства (Я имею в виду лишь подражательные искусства). По мнению Шиллера, истинное искусство «не может довольствоваться одним призраком истины; на самой истине, на твердом и глубоком основании природы воздвигает оно свое идеальное здание». [1])

С другой стороны, «художник,—по словам Дж. Рескина,—берет природу так, как она есть, но мыслью и взором обращается к тому, *что в ней наиболее совершенно*» [2]). Такое добавление вполне естественно, потому что не всякий объект в природе может быть принят искусством. Искусство не фотография природы, не дублет ее, а нечто самостоятельное, стремящееся к совершенству. Идеальная сторона искусства заставляет брать у жизни главное, существенное, эстетически-приемле-

---

[1]) Шиллер. Собрание сочинений под ред. Венгерова, Изд. Брокгауз-Ефрон СПБ. 1901 г. т. III. Об употреблении хора в трагедии. стр. 14.

[2]) Рескин. «Искусство и действительность» (Избранные страницы) пер. О. М. Соловьевой. Москва. 1900 г. стр. 133.

мое — «что в ней наиболее совершенно». «Нет, говорит Фр. Дельсарт, искусство не есть подражание природе; искусство лучше. Искусство — озаренная природа».[1]) По словам Дж. Льюиса, «никто не заявляет претензии на строгую копию с природы, но всякий старается олицетворить природу, облагороженную до высоты идеала» [2]). Я вас не утомил своими цитатами, мой друг? В таком случае, вот как ту же мысль формулирует великий Гёте: «Главная задача искусства состоит в том, чтобы при помощи вымысла изобразить существующее в самых высших и светлых его проявлениях. Но ложно понимают эту задачу те, которые полагают, что образы этих проявлений следует реализировать до такой степени, чтобы они были простыми копиями с обыденных предметов» [3]). Романист Гончаров высказался так: «Художественная правда и правда действительности — не одно и то же. Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность действительности и не станет художественной правдой... Отчего же это? Именно от того, что художник пишет не прямо с природы, а создает правдоподобия их. В этом и заключается процесс творчества. Ведь это все азбука эстетики, но переделать этой азбуки, как и самого искусства, нельзя» [4]).

Идеалистические и реалистические элементы речи.

— Какой же следует вывод из всего этого для речи в декламации?

— А вывод следующий. Как и в каждом произведении истинного искусства, так и в декламационном должно быть сочетание двух начал: *реалистического и идеалистического*; реалистического, устанавливающего связь с действительностью, идеалистического, указывающего на более совершенные и существенные черты этой действительности. Формы декламационной речи также включают в себя эти элементы. Жизненным

---

[1]) Сергей Волконский. «Выразительный человек» (по Дельсарту) изд. Аполлон СПБ. стр. 35.

[2]) Дж. Льюис.. там же, стр. 100—01.

[3]) Гёте. Собр сочинений под ред. Гербеля, т. X. «Поэзия и проза моей жизни».

[4]) И. А. Гончаров. «Лучше поздно, чем никогда». Полн. собр. сочин. изд. 5-е Глазунова. Петроград. 1916 г. т. VIII, стр. 256.

источником речевых форм является *естественная разговорная речь.* Но эта речь со всеми ее недостатками (техническими и музыкальными) не может целиком быть принята искусством чтения. «Нужно заимствовать у разговорного языка одни хорошие стороны»,—правильно замечает Легувэ. Наибольшее участие разговорной речи бывает в чтении произведений чисто реалистических. Но даже в этих произведениях чтец принужден отступать от разговорной формы по той причине, что он выступает перед многими слушателями в большой аудитории, говорит на эстраде и для публики, говорит так, чтобы его все слышали и слушали, а не для своего соседа, не для двух-трех своих знакомых, с которыми он встретился на улице или разговаривает дома. И конечно, чем меньше аудитория, чем интимнее вся обстановка выступления чтеца, тем он может (и должен) наиболее приблизиться к разговорному языку. При чтении же произведений не реалистических разговорная речь изменяет индивидуальную и реалистическую физиономию данного человека на типическую и идеалистическую физиономию человека вообще. На основании опыта мы пришли к выводу, что выявление идеалистической стороны речи есть более явственное обнаружение ее музыкальной природы. благодаря чему она (речь) приближается к «вокальной» речи, т.-е. к пению, но не отрывается совершенно от своего жизненного источника, не обращается в речь каких-то «небожителей», в речь «не от мира сего». Вы помните, какой совет давал Гамлет актеру: «Особенно обращай внимание на то,—говорил он,—чтобы не переступать за границы естественного». Это «естественное» и есть то реалистическое, что связывает с жизненным источником. Таким образом сочетание реалистического и идеалистического элементов дают целую *градацию речевых форм*, в одних случаях (когда преобладает реалистическое начало) приближающихся к одному полюсу, а именно, к *простой речи*, в других (когда преобладает идеалистическое)—к другому полюсу, а именно, к *пению*. Разнообразие тональных форм обусловливается родом и видом исполняемого произведения, его психологическим содержанием и др... одним

словом, *стилем* читаемой вещи. *Чем ярче обнаруживается реалистический элемент речи, тем*:

1) больше декламационное слово приближается к обыкновенному, разговорному,

2) речь становится непринужденнее, проще,

3) речь делается менее певучей (более «короткой»),

4) мелодия имеет бо́льшие интервалы, становится более извилистой, но вместе с тем, с музыкальной точки зрения, менее выдержанной, (при чем, под интервалом в речи я понимаю расстояние между двумя уловимыми звуками, т.-е. между «стержнями» речевого звука, а не между двумя неуловимыми соседними звуками речевого legato),

5) речь имеет больше обертонов и т. д.

— Maestro, расшифруйте, пожалуйста, последний пункт об обертонах в речи.

— Как известно из физики, звук распадается на основной тон и добавочные (обертоны и унтертоны); их нетрудно услышать в звоне колокола и в других звуках (исключая камертон). Обертоны человеческого голоса зависят от соотношения частей голосового аппарата (гортани, грудной клетки и надставной трубы), которое выдвигает одни обертоны и затушевывает другие, а также от изменений этих частей в зависимости от чувства и образа в процессе речи. Я уже говорил вам, мой друг, о значительном колебании речевого звука по высотной скале, отчего каждый такой звук представляет собою как бы сочетание нескольких звуков, группирующихся около одного «стержня», между тем как вокальный звук представляет собой один «стержень». Такое относительно большое количество звуков в речи дает и большее число обертонов. Приближаясь к пению, речь постепенно лишается неуловимых тонов, группирующихся около «стержня», вследствие чего уменьшается число ее обертонов. В «вокальном» звуке неясных звуков уже нет, и число обертонов его значительно меньше.

— Значит, речь в обертонном отношении богаче пения?

— В этом отношении—да. И в таком богатстве—ее своеобразная красота. Возвращаюсь к оставленному

нами пункту. *Чем ярче обнаруживается идеалистический элемент речи*, тем:

1) декламационное слово удаляется от разговорного и приближается к «вокальному» (пению),

2) речь становится сдержаннее,

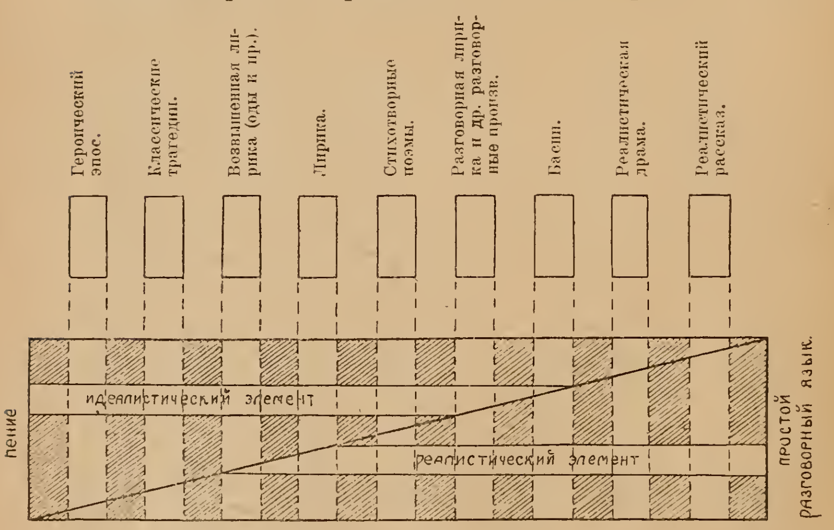
3) речь делается более певучей (менее «короткой»),

4) мелодия имеет меньшие интервалы, становится менее извилистой, но, вместе с тем, с музыкальной точки зрения более выдержанной,

5) речь имеет меньше обертонов и т. д.

В реалистическом элементе заключено начало *бытовое, характерное, национальное, обыденное, реальное:* в идеалистическом — *общечеловеческое, типическое, интернациональное, возвышенное, идеальное.*

Героический эпос, классические трагедии, возвышенная лирика (оды, гимны), лирика, стихотворные поэмы, разговорная лирика и др. разговорные стихотворные произведения («Евгений Онегин», «Граф Нулин», «Тамбовская казначейша» и др.), басни, реалистическая драма и реалистический рассказ—каждый из этих видов имеет свою форму речи. (Во избежание могущих возникнуть qui pro quo оговариваюсь, что данный перечень произведений и их порядок не явля-



ются исчерпывающими и точными и вовсе не претендуют на научно-выдержанную классификацию и тер-

мифологию; они приведены в схематичном виде и лишь как иллюстрация к выдвинутым мною положениям). Эти виды произведений даны в порядке уменьшения идеалистического и увеличения реалистического элементов. Вот, мой друг, вам карта, которая наглядно показывает на соотношение обоих элементов в каждом из перечисленных видов произведений!

Имея конкретные сведения о признаках реалистического и идеалистического элементов и, кроме того, имея на карте ясно выраженное соотношение этих элементов, мы получаем «тональный ключ» для исполнения того или другого художественного произведения. Если по неведению или по ошибке взять не тот «ключ», что полагается, а другой (скажем, при чтении баллады, оды—басенный «ключ»), то несоответствующая речевая форма приведет слушателей в веселое настроение. Для примера, я возьму басню Крылова «Две собаки» и приступлю к ее чтению с «трагическим ключом». Я начинаю:

Дворовый верный пес
  Барбос,
Который барскую усердно службу нес,
Увидел старую свою знакомку
Жужу, кудрявую болонку...

Вот видите? Вы уже смеетесь?

— Я не могла удержаться, maestro. Ведь вы декламировали не только в идеалистическом возвышенном тоне, т.-е. певуче, с малыми интервалами и т. д., но и с трагическим возвышенным пафосом, что усугубило несоответствие вашей тональной формы стилю исполняемой вещи.

— Ваш смех, мой друг, и был вызван этим несоответствием.

Но и в каждом из перечисленных видов речевая форма будет относительно меняться в зависимости от психологического содержания читаемого места. Исходя из положения, что все реальное, обыденное вызывает реалистическую форму, а идеальное, возвышенное—идеалистическую,— чтец всякое фактическое сообщение, раздумье или другую работу мысли пере-

даст в относительно реалистических тонах, а движение души вверх, мечты, эмоции и т. п.—в относительно идеалистических. Обратимся, для примера, к поэме «Полтава». На нашей карте стихотворной поэме отведено среднее место; значит, ее тональный «ключ» имеет оба элемента приблизительно в равной доле. Но данная речевая форма на протяжении поэмы претерпевает большое число уклонов в ту или другую сторону, в зависимости от психологического содержания отдельных частей. Слегка разберем с вами хотя бы это популярное место:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Серебристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой-Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом.

Это место—описательно-эмоциональное: душа поэта говорит, вернее, *поет* о красоте южной ночи, тихой, пряной, полной истомы; поэтому речь чтеца не может быть обыденной, строго реалистической,—она должна несколько подняться, несколько «запеть» отражая к тому же настроение соответствующей окраской звука.

В одной из башен, под окном,
В глубоком тяжком размышленьи,
Окован, Кочубей сидит
И мрачно на небо глядит.

Это фактическое сообщение; тональное выражение этих стихов будет значительно проще, чем предыдущих: менее певучим, с бо́льшими интервалами и т. д.: образ размышляющего Кочубея (что найдет отражение в тембре речи) тоже не противоречит относительной реалистичности тона, ибо все рассудочное—на земле.

И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей и т. д...

В этих стихах—воспоминание, мечты о светлом прошлом, которые уносят от мрачного настоящего; эта эмоциональность находит себе отражение в относительно идеалистической форме речи. (Имейте в виду, мой друг, что данный анализ был исключительно в плоскости *форм речи*, и в частности, уклонов «стихотворно-поэмной» формы в идеалистическую или реалистическую сторону, в связи с изменением содержания отдельных мест. Сейчас я не касаюсь подробностей мелодии, не касаюсь ритма и тембра речи, которые могут быть освещены лишь изложением всей системы художественного чтения.)

— Раз вы заговорили о системе речи, то я позволю себе спросить вас, maestro, на чем зиждутся законы этой системы?

Методологический вопрос в декламации.

— Я постараюсь, хотя бы вкратце, удовлетворить вашу методологическую любознательность.

Каждое искусство, вернее сказать, *мастерство* каждого искусства основывается на научных данных. Декламация связана с целым рядом других наук, как анатомия и физиология, наука о языке (в частн. синтаксис, фонетика, орфоэпия, физиология речи и пр.), наука о стихе, логика, психология (в частн., психология творчества), поэтика, социология, эстетика и др. и тем самым, включает в себя отдельные законы этих наук. Так, напр., правильное произношение, научно обоснованное орфоэпией, является достоянием и декламации, акустический закон о добавочных тонах (призвучиях) освещает тембральную природу речи, физиология дыхания указывает на приемы правильного дыхания в процессе речи, эстетический закон единства в разнообразии и разнообразия в единстве находит себе отражение в музыке фразы и т. д., и т. д... Кроме того, законы чтения устанавливаются самостоятельными наблюдениями и экспериментом над явлениями живой речи, как напр., закон центростремительности, гармонического сочетания частей фразы и целых фраз, логической паузы и т. д. Эти законы—всеобщи, ибо они действительны в отношении всех явлений данного порядка, и необходимы, ибо в них определенная, установленная причина вызывает определенное дей-

ствие. При своих изысканиях наша наука оперирует обычным методом индукции и дедукции.

Творческое воображение и его роль.

— А вы знаете, maestro, мы с вами все бродим «вокруг да около», а главного то, так сказать, сердцевины-то и не касаемся. Мы говорим (выражаясь точно, *вы* говорите) все о внешней стороне искусства чтения, об его *форме*, благотворно действующей больше на слух, чем на душу. А где же главное-то? чувство, фантазия, творческий огонь вдохновения? где же *содержание?* Вот, по этому поводу я хочу... прочитать несколько строк одного автора «Этюдов по психологии творчества»... как его?... Мер-ку... вот, нашла: Г. И. Маркелова: «Конечно, краски, колорит, игра линий, сочетание звуковых тонов, пишет он, имеют собственную эстетическую ценность—простые гаммы красок или звуков могут быть эстетически-прекрасными—но тем не менее они останутся для нас мертвыми, безжизненными, если в них не зазвучит душа художника, если мы не услышим и не поймем ее речи». Что вы на это скажете?

— Прежде всего скажу, что нельзя отделять форму от содержания, потому что в каждом художественном произведении есть одно *формо-содержание*. И потом, разве воздействие на слух не есть воздействие на душу? Поставленный вами вопрос следует рассматривать в другой плоскости, а именно, *художественного дарования* и *технического мастерства* артиста. Итак, мой друг, вы хотели сказать, что без творческого вдохновения и фантазии нет истинного искусства? Совершенно с вами согласен. Художественное воображение—conditio sine qua non настоящего творчества. Но творческий огонь не может вылиться в высоко художественный образ, когда нет мастерства. *Истинное декламационное произведение* рисуется мне как *гармоническая пляска трех сестер: логической, метро-ритмической и эмоционально-образной*. Каждая из них имеет свою индивидуальность, не похожую на других. Является вопрос: при каких условиях они могут соединиться в общей пляске? Сначала познакомимся с характером каждой из них. Младшая сестра (логическая)—умна, серьезна, холодна и постоянна. Средняя (метро-ритмическая)—

Истинное декламационное произведение.

изящна, интересна, хотя и не всегда (в зависимости от костюма и пр.), иногда серьезна, иногда легкомысленна и, вместе с тем, очень музыкальна. Старшая (обратите внимание: старшая!)—эмоционально-образная—сама фантазия, само чувство; то созерцательна, то мечтательна, то нежна, то порывна—в то же время она всегда одухотворенна, но зачастую сумбурно-хаотична. Для объединения в гармоническом действе необходимо, чтобы каждая из них поступилась частью своей индивидуальной свободы ради общего дела: младшая—излишней рассудочностью, средняя—излишней пластичностью (позировкой), старшая—излишней экспрессивностью, и чтобы каждая, в свою очередь, заразилась качествами двух других соучастниц. Только тогда возникнет гармоническая пляска, в которой определенность пластического рисунка и разнообразие изящных движений сольются в одном творческом вдохновении, нашедшем в них наилучшую форму разряжения. (Друг мой, хотя мы и расчленяем декламационное произведение на его составные элементы, но, в силу необходимости прибегая к этому, в то же время прекрасно сознаем, что всякий творческий акт есть *неразделимый акт* души, что всякое творчество есть нечто *целое*, органически слитое, и что в каждом художнике важна *органичность* (выражение. услышанное на лекции проф. И. Д. Ермакова), т.-е. совокупность, взаимосвязанность всех приемов для достижения известной художественной цели).

Если содержание первых двух сестер может быть изучено и воспринято, за редким исключением, *всеми желающими*, то содержание третьей дается природой *лишь некоторым*. Таким образом художником-чтецом, как и другим художником слова, нужно родиться и нужно сделаться. «Мы нисколько не утверждаем, говорит Спенсер, что наука может заменить природное дарование, потому что не только поэты, но и все прочие художники родятся художниками, а не делаются ими; мы только желаем доказать, что врожденный талант не может обойтись без помощи систематического знания». Поэтому я не могу принять классическое изречение: «Oratōres fiunt, poētae nascuntur» ораторы делаются,

поэты родятся) и перефразирую его: «Oratores ac poëtae nascuntur atque fiunt (ораторы и поэты родятся и делаются).

Необходимые условия для истинного художника-чтеца.

— В таком случае, какие же условия необходимы для истинного художника-чтеца?

— Истинному художнику нашего искусства необходимо многое, мой друг, а именно:

1) родиться с особой психо-физиологической организацией,

2) родиться с известной физической организацией,

3) усвоить безукоризненную технику речи,

4) усвоить (теоретически и практически) законы музыки речи,

5) получить широкое образование (в частн. литературно-художественное и общественное);

6) развить творческое воображение,

7) развить свою волю и, в частн., особую способность воздействия на других.

Первые два пункта являются содержанием «nascuntur» остальные пять—«fiunt», причем последние два относятся к «психо-технике» (к технике «психологической», т.-е. выявления психологической стороны произведения) и зависят от природного дарования.

Я лишь перечислил пункты, а теперь вкратце вскрою содержание их.

Особая психо-физиологическая организация художников дает 1) способность быстро «воспламеняться», иначе говоря, ту *нервную возбудимость*, без которой не может быть творчества (эмоциональный момент) и 2) способность *образного мышления* (которая у чтеца находится под непосредственным влиянием, «поэтического» чувства» «sentimentum poëticum автора).

Художник-чтец должен также получить от природы здоровый организм и, в частности, здоровый и подходящий голосовой аппарат, с удачным соотношением его составных частей (гортани, грудной клетки и надставной трубы) и с удачным размером отдельных органов голосоведения и речи (голосовых связок, языка, губ и др.).

Безукоризненная техника речи заключается в поставленном и развитом *дыхании*, в поставленном и развитом *голосе*, в *отчетливости* произношения и в

его *правильности*, т.-е. соответствии общепринятому литературному языку (московскому говору).

Теоретическое и практическое усвоение законов речи состоит в знании мелодии, гармонии, ритма и тембра.

Широкое образование, в частности, литературно-художественное и общественное, необходимо чтецу для всестороннего и глубокого понимания поэтических произведений и для всестороннего и глубокого понимания современного исторического момента и общественной среды, которой он является сознательным членом.

Врожденная способность художественного воображения (активной фантазии) чтеца находит себе развивающую «пищу» в слушании образцовой музыки, в восприятии художественного чтения лучших чтецов, в знакомстве с поэтическими произведениями лучших авторов, в посещении музеев, театра, в общении с природой, в изощрении наблюдательности окружающей жизни, в путешествиях и т. д. Все это дает материал, который художник бессознательно, отчасти и сознательно, перерабатывает в своем творчестве.

Воля — наиболее действенная грань человеческой психики. Воля неотделима от сознания. Воля связана с эмоциями. Свои эмоциональные и интеллектуальные переживания человек активно осуществляет с помощью воли. Художник-чтец должен владеть способностью быстро переводить себя из одного душевного состояния в другое, он выступает перед слушателями, с которыми необходимо держать связь, такая связь укрепляется особой способностью влияния, требующей самообладания, собранности, сосредоточенного внимания—все это связано с деятельностью воли. Вы представляете теперь, мой друг, какое огромное значение для художника-чтеца и для каждого художника слова имеет развитие своей воли и сознания?

Из всего сказанного вы видите, что художественное чтение есть весьма сложное искусство и пока не имеет у нас своих великих представителей. Еще Гоголь писал: «Прочесть как следует произведение лирическое— вовсе не безделица: для этого нужно долго его изучать; нужно разделить искренне с поэтом высокое ощуще-

ние, наполнявшее его душу; нужно душой и сердцем почувствовать всякое слово его—и тогда уже выступать на публичное его чтение. Чтение это будет вовсе не крикливое, не в жару и горячке. Напротив, оно может быть даже очень спокойное, но в голосе чтеца послышится неведомая сила—свидетель истинно растроганного внутреннего состояния. Сила эта сообщится всем и произойдет чудо: потрясутся и те, которые не потрясались никогда от звуков поэзии». [1]) Юрий Озаровский гиперболично восклицает: «Дарования Палестрины, [2]) Паганини, [3]) Амати [4]) и Буонаротти, [5])—в одном творце: вот дарование гениального чтеца». Творчество чтеца, по словам Вольтера—«это дело чорта (во плоти)» (он сказал это по поводу чтения драматических произведений).

Психология декламационного творчества.

— Хотя наша беседа и затянулась, все же я, с целью закругления ее, задам вам, maestro, еще один вопрос о психологии декламационного творчества.

— Друг мой, это целая проблема, ожидающая более глубоких и авторитетных изыскателей, чем я. Вопрос—весьма сложный, спорный и, к тому же, малозатронутый психологами и эстетиками, а по отношению к декламации и совсем нетронутый. Это обстоятельство меня пугает и.... некоторым образом, ободряет: «пугает» тем, что мои скромные мысли об этом могут не выдержать научной критики; «ободряет»—тем, что в этой сфере знания всякое слово допустимо, даже и ошибочное, хотя бы для того, чтобы на его руинах воздвигнуть истину; так постепенно убогая землянка заменяется деревянной избой, а там, смотришь, и каменным домом.

---

[1]) Н. В. Гоголь. Полн. собр. сочинений, под ред. А. Е. Грузинского. Изд. «Печатник" т. VIII.—„Выбранные места из переписки с друзьями», V. стр. 22.

[2]) Джиованни Палестрина 1514—1594 г.г., гениальный итальянский композитор церковной музыки.

[3]) Николо Паганини (1782—1810 г.), гениальный итал. скрипач-виртуоз.

[4]) Николо Амати (1596—1684 г.г.), гениальный скрипичный мастер; учитель Страдивариуса.

[5]) Микель-Анджело Буонаротти (1507—1564), великий итальянский художник, скульптор, архитектор.

Психология декламационного творчества имеет дело:

1) с *творящим* субъектом—чтецом,

2) с *воспринимающим* субъектом—слушателем и

3) с *взаимодействием* (связью) между ними и слушателей между собою.

Творящий (воспроизводящий) субъект—художник-чтец.

Прежде всего, спрашивается, можно ли чтеца назвать «творящим» субъектом? Ведь в его творчестве отражаются эмоции и образ поэта? Прежде чем выступить в роли творящего, чтец играет роль *воспринимающего*, роль *читателя*, но читателя, как принято теперь говорить, *квалифицированного*. В чем его особенность? Психофизиологией речи (труды Эгжер, Шарко, Баллэ и др.) вполне установлено, что в процессе мышления мы внутренним слухом воспринимаем слова, составляющие данную мысль, с их мелодическими, ритмическими и тембральными узорами и переливами. «В самом абсолютном уединении и безмолвии,—говорит Ривароль[1],—предаваясь размышлению о предметах, наиболее лишенных телесности, человек всегда услышит, в глубине своей груди, тайный голос, который будет называть предметы, по мере их появления в мысли». Такой внутренний слух у читателя-чтеца более развит, чем у простого читателя, благодаря музыкально-речевой культуре. Если написанное произведение сравнить с музыкальными нотами, то обыкновенный читатель окажется заурядным музыкантом, умеющим читать эти ноты, а читатель-чтец—опытным и выдающимся музыкантом, умеющим прочесть в этих нотах то, чего не слышит простой музыкант. Но декламатор—не только читатель: он тональный *отражатель* душевного мира поэта в процессе его творчества, он—*интерпретатор* его образов, чувств и настроений, дающий им реальность тонального воплощения.

— В таком случае, maestro, он—не творец, а лишь *передатчик* чужого творчества, иначе говоря, он не художник.

— Не согласен, друг мой. В декламационном творчестве центр тяжести психологического воздействия

[1]) Rivarol. «De l'universalité de la langue française». «Цитирую по М. Ажам. «Искусство говорить публично» (Изд. 2-е Мартынова. СПБ.)

лежит не в поэте, а в тональном выявлении образов, обнаруживающихся через это выявление. Раз чтец имеет свои законы и средства художественного воплощения, то он художник,—неразрывно связанный с поэтом, но художник. Его средства—художественное живое слово и отчасти мимика и жест.

— Но ведь этими средствами пользуются и другие художники?

— У каждого из этих других художников есть своеобразные черты, свойственные его искусству и отличающие его от декламатора. А декламатор не лишается еще своего средства—звучащего слова—оттого, что этим, *его* средством пользуются другие художники. Вы говорите, чтец-передатчик. Да, совершенно верно. Декламация порождается поэзией. Чтец вырастает из читателя. (Потому и употребляемый мною термин «творящий» следует понимать как «воспроизводящий»). Но не забывайте, мой друг, что чтец «воспроизводит» душу поэта через призму *своей* души и пользуется *своими* приемами, которыми поэт не владеет. К тому же, есть еще разница в творчестве поэта и декламатора. Поэт творит *в уединении*. Помните:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен.
. . . .
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
. . . .
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн
В широкошумные дубровы.

Попробуйте, мой друг, предложить поэту творить перед публикой. Что из этого выйдет? В лучшем случае, какой либо коротенький экспромт. Я не говорю сейчас о редких явлениях, как знаменитый поэт-импровизатор Джустиниани или как импровизатор из «Египетских Ночей» (Пушкина)... вы помните?.. у которого

перед импровизацией «глаза засверкали чудным огнем» и который «чувствовал приближение бога»? Итак, поэт творит *для себя*. В процессе его творчества отсутствует элемент общественности, что имеется в творчестве декламатора. Последний творит *для слушателей*. Читатели получают готовое произведение поэта, *результат* его творчества. Чтец своим тональным выявлением «обнародывает» и самый *процесс* творчества поэта и *результат* его. В этом — сила декламационного творчества. И эта сила увеличивается, благодаря творчеству перед публикой.

Творящий субъект — художник-чтец — имеет три основные способности (об остальных я не говорю): 1) нервного возбуждения, 2) активного творчества, с помощью комбинирующей фантазии (художественного воображения), 3) возбуждения к творчеству слушателей путем влияния на них.

Моментом, предваряющим творчество, является «самоизоляция» чтеца от всего окружающего путем сконцентрированного внимания на объекте своего творчества. Поэтический образ призывает к работе фантазию чтеца, с деятельностью которой связывается известный душевный *подъем*, нервное возбуждение, — то, что принято называть «вдохновением». Творчество началось. Слова, окрыленные фантазией и согретые чувством чтеца, полились к слушателям. Появляется связь творящего с воспринимающими.

Связь между творящим (чтецом) и воспринимающим (слушателем).

Связь со слушателями устанавливается по трем путям:

1) *слуховому*, связанному со слуховыми ощущениями;

2) *зрительному*, связанному с зрительными ощущениями;

3) «*особому*» (неисследованному еще) пути, связанному с какими-то невыясненными ощущениями.

Слуховой путь.

Слуховой путь устанавливается участием живого слова, выявляющего художественное произведение, с его логическим, эмоционально-образным, музыкальным содержанием. При каждом душевном состоянии говорящего имеется соответствующее мимическое положение его тела и, в частности, голосового аппарата. При смене чувств меняется и мимика (которую сле-

дует понимать *шире*, чем мимику лица). Мими ческая перемена вызывает в свою очередь изменение тембраа или окраски звука. *Тембр* речи обнаруживает слушателю *чувство* (образ) читающего (в то время как *мелодия* обнаруживает, главным образом, *мысль* его). Таким образом у чтеца можно наблюдать такой порядок,

чувство (образ) — мимика — тембр.

Воспринимающий получает от творящего по слуховому пути тот или другой тембр, которым окрашена его речь; тембр вызывает то или другое мимическое (и физиологическое к тому же) состояние и потом то или иное чувство (образ). Таким образом у слушателя можно наблюдать обратный порядок, чем у чтеца:

тембр — мимика — чувство (образ).

Вызванные чувством тембральные изменения голоса творящего, на-ряду с изменениями мелодическими и ритмическими, идущими по тому слуховому пути, и мимическими, идущими по зрительному пути,—возбуждают подобные же чувства и мысли и в воспринимающих и дают им возможность не только *понимать* известное состояние духа творящего, но и всем существом *чувствовать* его.

Зрительный путь.

Зрительный путь создается мимической выразительностью чтеца и восприятием ее слушателем. Мимическая выразительность чтеца заключается в мимике «речевого овала», т.-е. органов, принимающих участие в речи (головы, шеи, груди) и в ограниченном жесте, (пользоваться которым следует с большой осторожностью и умением). Зрительный путь может совпадать и не совпадать со слуховым. Он совпадает, когда слушатель воспринимает чтение и мимику чтеца; не совпадает, когда слушатель получает лишь тон без мимики (случай, когда чтец невиден) или мимику без тона (случай, когда чтец виден, но молчит, прибегая к необходимой паузе).

Особый путь.

«Особый» путь это — путь невыясненного еще воздействия одной психики на другую (когда соответствующая наука даст нам более определенное освещение данного вопроса, тогда в теории декламации появится более точный термин). Пока мы не имеем точно определившегося взгляда науки на это сложное явление.

В исследованиях о гипнотизме существует мнение, разделяемое многими учеными и врачами, что кроме гипноза, связанного с усыплением гипнотизируемого, есть еще психическое влияние одних людей на других и без усыпления (внушение наяву — фр. la suggestion, нем. die Suggestion). Так, проф. А. Форель говорит: «У очень восприимчивых людей можно с успехом вызвать все явления гипноза, не вызывая гипнотического сна», при чем «явления внушения наяву абсолютно одинаковы с таковыми же явлениями в гипнозе» [1]. Д-р Л. Левенфельд путем наблюдений своих и анализа наблюдений других пришел к следующему выводу (привожу первое из его четырех положений): «На основании имеющихся в настоящее время наблюдений нельзя отрицать возможности психического влияния одного человека на других на расстоянии без посредства знакомых нам чувств» [2]. Наши наблюдения показывают, что *нечто подобное* суггестии имеется и в процессе воздействия чтеца на слушателей, при чем такое воздействие соединяется, главным образом, с воздействием словом и мимикой. Тард в «Социальной Логике» пишет: «Личное влияние одного человека на другого, как мы знаем, представляет собою элементарное социальное явление и ничем, кроме своих размеров, не отличается от влияния гипнотизера на гипнотизируемого» (стр. 93). Но мы не можем сказать, что в процессе художественного чтения такое «личное влияние одного человека на другого» есть влияние именно *сугестионного* характера, которое «ничем, кроме своих размеров, не отличается от влияния гипнотизера на гипнотизируемого». Ведь суггестия это — *внушение*. В каждом внушении сознание и воля влияющего направлены на *самый акт* или, лучше сказать, *факт* внушения, при котором все внимание агента (влияющего) фиксируется на психике перцепиента (воспринимающего). Все внимание художника-чтеца, его созна-

[1] Проф. А. Форель. «Гипнотизм и лечение внушением», пер. д-ра Бубис. СПБ. 1911 г. стр. 96—97.

[2] Д-р Л. Левенфельд. «Гипнотизм». Изд. «Современные проблемы». Москва 1913 г. пер., М. Кадиш, под ред. д-ра Н. А. Вырубова, стр. 234.

ние и воля фиксируются не на акте *внушения*, а на акте *творчества*, на выявлении чувств и образов исполняемого произведения. Чтец при чтении не думает о слушателе в той сильной мере, что при суггестии агент о перципиенте, и не стремится *ему внушать*: «переживай, дескать, такое-то чувство» и т. п., а занят вдохновенным проникновением в выражаемые чувства, следя контролирующим оком за соответствующей степенью их тонального воспроизведения. И чем декламатор *более сосредоточен* на объекте своего творчества, тем *сильнее* он воздействует на слушателей. Вот почему влияние чтеца на слушателей я определяю лишь как «нечто подобное» суггестии, и путь, по которому оно передается, я называю не «суггестионным», а лишь неопределенным термином «особого» пути. Этот «особый» путь обыкновенно совпадает с слуховым и зрительным, но иногда выступает самостоятельно в тех редких случаях, когда слушатель во время паузы не слышит чтеца (слухового пути нет) и почему либо его не видит (зрительного пути нет), но в то же время *чувствует* его, воспринимает биение его творческого сердца (есть «особый» путь). Дальнейшие мои соображения осветят факт существования «особого» пути.

Одним тоном (иначе говоря, одним слуховым путем) не может быть передана вся глубина душевных переживаний читающего. Ведь живое слово не в силах выразить все изгибы душевных движений. Это отмечено многими поэтами. Вспомните, мой друг, знаменитое «Silentium» Тютчева, с его

«Мысль изреченная есть ложь».

А вот вам стихи Лермонтова, говорящие о том же:

«Случится ли тебе в заветный чудный миг
Открыть в душе, давно безмолвной,
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный,—
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья».

Эм. Верхарн в стихотворении «Сердце сердцу».

«Не говори. Молчи. Слова всегда случайны».

У Байрона в «Корсаре» есть стих:

«Для тайн души бессильно — жалко слово».

«Мысли, по словам Фр. Ницше, суть только тени наших ощущений и всегда более темны, просты и пусты, чем последние». У поэта за его словами чувствуется многое из того, чего не сказало «бессильно — жалко слово». Между словами нередко «просачиваются» сокровеннейшие его чувства.

Раз это так, то и у чтеца движение творческих воли не может ограничиться движением слов. Слова важны, но еще важнее то, что *«просачивается» между словами* и чувствуется за словами. Часто одна проникновенная пауза красноречивее многих слов, выливающихся в музыкально-выдержанных рисунках. (Из этого нельзя делать вывод, что мы можем пренебрегать музыкой речи; если декламация выражает поэтическую идею, главным образом, посредством живого слова, и такое слово имеет свои законы движения, то мы должны изучать эти законы и исполнять их.) То, что недоступно словам, иначе говоря, слуховому пути, доступно непосредственному воздействию одной психики на другую, иначе говоря, доступно «особому» пути. По этому пути (нередко соединяя его с зрительным) идет только что указанное «просачивание между словами».

Вы знаете, мой друг, что опытный художник слова (чтец, лектор и т. д.) прекрасно учитывает настроение аудитории. Как вы думаете, чем определяется такое чувство исполнителя?

— Аплодисментами или их отсутствием.

— Но это бывает по окончании речи или чтения, и то не всегда принято.

— Нет, maestro, иногда случается, что речь прерывается аплодисментами.

— Это в редких случаях, чаще всего, на трибуне и... в оперетте. Случается также, что исполнителю кричат: «Довольно». Но мы не берем исключительных случаев. А в обыкновенных?

— Обыкновенно... тем или другим выражением лиц.

— Ну, а если чтец не видит этого... по близорукости или по какой другой причине?

— Тогда настроение аудитории может проявиться в *общем ее поведении*: в кашле, вставании с мест, уходе, разговоре друг с другом и т. п.

— Это верно, мой друг. Вы отметили то, что доходит до психики творящего по слуховому и зрительному путям. Но даже и без этих путей художник слова воспринимает ответные токи слушателей, указывающие на степень их внимания, степень их соучастия в творчестве. Это настроение слушателей доходит до чтеца «особым» путем.

Следует добавить, что кроме взаимодействия между чтецом и слушателем, есть еще взаимодействие слушателей между собою, осуществляемое, главным образом, тем же «особым» путем,—что будет освещено психологией воспринимающего.

Воспринимающий субъект (слушатель).

Воспринимающий (слушатель) владеет тремя основными способностями: 1) воспринимать нервное возбуждение творящего, 2) творить пассивно, с помощью построительной фантазии и 3) посылать (бессознательно) ответные токи о своих рефлексах творящему и другим воспринимающим. Слушатель тоже творит, но творит *пассивно*, под влиянием декламатора. Его построительная фантазия призывается к действию импульсами с эстрады, подобно тому, как фантазия чтеца призывается к действию импульсами поэтического произведения. Сравнительно с творящим, его роль менее сложна: он рефлектирует, тогда как тот возбуждает. В этом смысле его творчество *субъектно*, ибо немыслимо без творящего субъекта. Воспринятые чувства и образы возбуждают к работе его фантазию, ассоциативно создающую уже *свои* образы, чувства, настроения. В этом смысле его творчество *субъективно*, ибо его психика отличается индивидуальными чертами от психики каждого другого воспринимающего. Но это творчество *не является адэкватным* творчеству читающего, оно лишь *аналогично*, но идет тем же путем, что и активное, в противном случае, связь между ними порывается. Слушатель реагирует тем сильнее, чем более сосредоточен чтец. Слушатель реагирует тем сильнее, чем совершеннее техническая музыкальная сторона звучащего с эстрады слова. Всякое несовер-

шенство чтеца: отсутствие голоса, пороки и недостатки речи, однообразие мелодии и ритма, ненужность и излишество жеста и т. п. выбивает слушателя из его творческой колеи. Хорошая репутация чтеца создает в слушателе доверие и расположение к нему, что благоприятно отражается на степени его восприятия. Окружающая обстановка во время чтения тоже влияет на слушателя (как и на чтеца): всякий посторонний шум, разговор, смех и т. д., недостаток света, тепла, достаточного уюта, чистоты, свежего воздуха и т. п. отрицательно действуют на его психику. Роль слушателя в процессе художественного чтения исключительно важная: без его участия творчество чтеца не имеет необходимого завершения. Как бы хорошо ни читал декламатор, творчества нет, раз нет слушателя. Все наши законы (технические, музыкальные, психологические) имеют в виду психологию слушателя. Всем своим совершенством чтец стремится дать ему максимальное наслаждение при минимальной затрате энергии с его стороны (Авенариусовский закон экономии сил воспринимающего).

Связь между слушателями.

Взаимодействие между слушателями идет по тем же трем путям: слуховому, зрительному и «особому»; слуховому—когда раздаются окрики о тишине, дверях и др., зрительному—когда мешающим угрожают взглядом, жестом и пр. или когда воздействуют сосредоточенностью, вниманием по отношению к чтецу и др. «особому»—когда имеет место внутреннее взаимовлияние слушателей. Собственно говоря, два первые пути внешнего влияния слушателей друг на друга не принимают участия в *самом процессе* декламационного творчества: они образуются лишь *по поводу* этого творчества. «Особый» же путь внутреннего взаимовлияния лежит *в плоскости самого искусства*, точнее, в плоскости его восприятия и потому является главным, если не единственным, путем. Психология масс говорит, что восприимчивость человека в толпе, как организованной, так и неорганизованной, значительно усиливается. «Отдельный индивидуум, по словам Сигеле, воспламеняется сравнительно трудно; напротив того,

толпа походит в этом отношении на бочку сухого пороха». [1])

В искусстве чтения такое явление объясняется *взаимоотношением* слушателей друг на друга,—тем, что в психологии называется «взаимовнушением» и «взаимоподражанием». Относительно взаимоподражания Бехтерев говорит, что общий результат исследований о подражании (Михайловского, Тарда, Росси, Лебона, Гарнер, Сигеле, Сидиса, Вигуру и Жукелье и др.) сводится к тому, что уже собрание лиц в толпу располагает к развитию взаимной заразы. [2])

— Maestro, как же вы рисуете себе означенное взаимовлияние слушателей в процессе восприятия художественного чтения?

— Я буду краток, мой друг. Итак, чтец воздействует на слушателей словом (слуховой путь), мимикой и жестом (зрительный путь) и особым психическим влиянием, основывающимся на сконцентрированном внимании, которое способствует наисильнейшему воздействию и, следовательно, таковому же восприятию («особый» путь). Слушатели, встречая художника-чтеца, устраняют все посторонние мысли и впечатления и тем самым как бы «настраивают» себя на художественное восприятие. При этом условии художественное чтение воспринимается ими без всяких препятствий и в первую очередь более восприимчивыми из них. Внимание и последующее очарование более восприимчивых распространяется среди других слушателей благодаря взаимовлиянию их и одновременно с ним тональному и психическому влиянию самого чтеца. Один индивидуум действует на другого, волна взаимовлияния растет все больше и больше, и, в результате, наступает объединение слушателей с чтецом и друг с другом на почве общего настроения. Такой момент обыкновенно называют: «чтец овладел своими слушателями».

Про такой момент можно сказать, что чтец и слушатель *настроены на один тон.*

---

[1]) Цитирую по А. Форелю (стр. 408).

[2]) В. М. Бехтерев. «Коллективная рефлексология». Изд. «Колос» Петр. 1921 г. (стр. 112).

Вы помните, мой друг, опыт с двумя камертонами, из которых один заставляют звучать, в то же самое время наблюдая за другим? Камертон A (la) находит отзвук только в таком же камертоне A, настроенном с ним в унисон, но не в камертоне C (do), настроенном на другую ноту. То же можно наблюдать и в психологии чтеца и слушателя. Чтец, желающий найти в слушателе хороший резонатор, должен учитывать его психику: интеллектуальную и эмоциональную восприимчивость, социальный облик, настроение и т. д., одним словом, должен найти ту ноту, на которую он настроен. К такому же настраиванию должен стремиться и слушатель. Невольно напрашивается сравнение с радио-телеграфными антеннами, т.-е. приборами (вертикальный провод или сеть), служащими то отправителями, то приемниками электрической энергии. Отправительная антенна, говорит радио-телеграфия,[1]) должна обладать той же частотой собственных колебаний, что и антенна приемная, иначе говоря обе радио-станции *должны быть настроены на один тон.* Возможно было бы и дальше продолжить эту любопытную аналогию (напр., нервное возбуждение художника слова аналогично с работой мотора радио- станции и др.), но я ограничусь лишь констатированием своего рода «антенн», если можно так выразиться, «психо-антенн», лежащих в душе художника слова и в душе каждого из слушателей, в процессе творчества.

Интересной иллюстрацией к психологии декламационного творчества и творчества живого слова вообще могут служить «Певцы» Тургенева. Это прекрасное произведение описывает творческий момент в области *вокального* искусства, а именно, душевное состояние певца Якова, по выражению автора, «художника во всех смыслах этого слова» и психологию его аудитории, — вместе с тем оно вполне может быть отнесено к творчеству слова вообще. Якову предстояло состязаться с другим певцом—рядчиком из Жиздры, и он заранее уже взволнован, он одержим тем *нервным*

---

[1]) Элью Томсон. «Беспроволочная передача энергии», перев. инж. А. Богданова журн. «Радиотехник», № 3. Ноябрь 1918 г.

возбуждением, о котором мы уже говорили, как о необходимом явлении в творчестве художника слова (чтеца, певца, оратора и пр.). Тургенев так описывает это состояние «впечатлительного и страстного» Якова: «Он был в большом волненьи: мигал глазами, неровно дышал, руки его дрожали, как в лихорадке,—да у него и точно была лихорадка, та тревожная, внезапная лихорадка, которая так знакома всем людям, говорящим или поющим перед собранием». Конкурент Якова—рядчик из Жиздры спел, и спел с успехом. Очередь за Яковом. Прежде чем привести отрывок «Певцов», вскрывающий творчество Якова, я лишь отмечу, что в нем мы увидим ряд моментов, освещенных нами на предыдущих страницах: здесь мы встретимся:

и 1) с предварительным *молчанием* художника, который *закрылся рукой* с целью *сосредочиться* на предмете своего творчества,

и 2) *с сконцентрированным взглядом* певца, опустившего ресницы.

и 3) *с его нервным возбуждением*, от чего он побледнел, как мертвец,

и 4) *с первыми робкими* от волнения шагами его творчества,

и 5) с выпрямившейся, т.-е. всецело захваченной женой целовальника, которая как *самая восприимчивая* из всей аудитории, *первая* была увлечена песней (она же первая заплакала а затем по окончании вышла из комнаты, как бы смущенная проявлением своих чувств),

и 6) с постепенным *увлечением остальных* слушателей, которым становилось сладко и жутко,

и 7) с моментом наибольшего *вдохновения*, *упоения* Якова,

и 8) с тем, как он *позабыл про слушателей*, всецело сосредоточенный и увлеченный своим творчеством,

и 9) с *ответными токами* слушателей,—токами, которые *поднимали* певца, как *волны* поднимают бодрого пловца,

и 10) с моментом *«настроенности в унисон»* певца и слушателей, с их молчаливым и страстным участием,

и 11) с *силой впечатления*, оставленного пением Якова, когда вся аудитория оцепенела. (Перечисленные пункты будут отмечены цифрами в тургеневском тексте, после каждого соответствующего места.)

— Яков, начинай...

Яков помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой (1). Все так и впились в него глазами, особенно рядчик, у которого на лице, сквозь обычную самоуверенность и торжество успеха, проступило невольное легкое беспокойство. Он прислонился к стене и опять положил под себя обе руки, но уже не болтал ногами. Когда же, наконец, Яков открыл свое лицо—оно было бледно, как у мертвого (3); глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы (2). Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату (4). Странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Ивановича так и выпрямилась (5). За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием; за вторым—третий, и, понемногу разгорячаясь и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна в поле дороженька пролегала» пел он, и всем нам сладко становилось и жутко (6). Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом видимо овладело упоение (7): он уже не робел, он

отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более—он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся (7). Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжко шумевшего вдали, большую белую чайку; она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел—совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас (10), но видимо поднимаемый, как бодрый пловец волнами (9), нашим молчаливым, страстным участием (10). Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... я оглянулся—жена целовальника плакала, припав грудью к окну (5). Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего. Николай Иванович потупился, Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шопотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томление, если бы Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке—словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь (11); но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчанием, вопрошающим взором обвел всех кругом и увидал, что победа была его...

— Яша,—проговорил Дикий Барин, положил ему руку на плечо и—смолк.

Мы все стояли, как оцепенелые (11). Рядчик тихо встал и подошел к Якову.—

— «Ты... твоя... ты выиграл», произнес он, наконец, с трудом и бросился вон из комнаты... (Тургенев «Певцы».)

Идеологический обзор декламационного искусства приводит нас к выводу, что это искусство—весьма сложное. Тем не менее заниматься им необходимо и полезно каждому человеку.

Есть ли у нас истинные художники-чтецы?

— Что сложное, я с вами согласна, и не менее, чем вокальное искусство.

— И всякое другое, добавлю я. На воспитание художника-чтеца нужно потратить не меньше времени и сил, чем на воспитание музыканта, скульптора и др. А то ли мы имеем в действительности? Отсутствие у нас истинных мастеров художественного чтения говорит, что далеко не то.

— Неужели, maestro, вы будете отрицать, что у нас есть хорошие, выдающиеся чтецы?

— Согласен. Есть. Единицы, но есть. Это—*лучшие среди плохих*. Но это не значит, что они настоящие мастера. Назовите мне, пожалуйста, хоть *одно* (самое известное) имя *чтеца* в прошлом или настоящем, которое бы можно было поставить на одну доску с большими нашими мастерами в области других искусств, как Репин, Глинка, Шаляпин, Рахманинов и др.?

— Я бы назвала, пожалуй, В. И. Качалова, но и кроме него есть актеры-чтецы (очень мало, согласна с вами, но есть), о которых и пишут и говорят, что они *прекрасные* чтецы, хотя я, безусловно, не могу их поставить рядом с названными вами художниками.

— Ваша последняя оговорка значительно сблизила наши взгляды. Вы говорите—пишут? Во-первых, и пишут-то по-разному... напр., не так давно я встретил в одном театральном органе... такие строчки в статье по поводу неудачного чтения одного известного артиста: «Художественное чтение требует какого-то специального дарования и специальной культуры. Последняя может насаждаться в институтах декламации, слова и т. п. Но «дарование»—как его создать? Вот отчего так мало у нас хороших чтецов, и то с налетом несомненного

кустарничества»[1]. Во-вторых, вы сказали «говорят». Этим вы хотели указать на общественное мнение, иначе сказать, на общественный вкус. Но вкус—понятие тоже относительное: он есть отражение всей «атмосферы», в которой живет данное лицо. Правильный, хороший вкус не дается от природы,—он развивается. Среди обстоятельств, развивающих вкус к художественному чтению, видное место принадлежит восприятiю образцов этого искусства. Образцы художественного чтения всецело зависят от состояния его в данный момент. Каково же у нас это состояние? Можем ли мы назвать его блестящим? Имеем ли мы расцвет нашего искусства? Наш обзор указывает лишь на *оживление*, наблюдаемое в нем, но никак *не на расцвет*. А появление истинных художников знаменует собою расцвет данного искусства. Не пробил еще час появления великих мастеров нашего искусства, но мы уверены, что он пробьет, и явятся истинные художники-чтецы, и дадут они образцы *настоящего* художественного чтения и высоко поднимут они культуру чтения и тем самым культуру слова вообще.

— Значит, и вкус к художественному чтению изменится?

— Изменится, как он..., напр., изменился по отношению к вашему вокальному искусству с появлением великого мастера Шаляпина.

В настоящее время наших хороших чтецов выручает природное дарование, и только «выручает», а не может возвести на пьедестал образцового мастерства, что дается специальной культурой. Плюсы их достоинств бледнеют среди минусов их недостатков. Тем не менее, *эти избранные чтецы поддерживают огонь на алтаре искусства декламации*; иначе б он угас от посягательства того «узаконенного любительства», которое нас преследует на литературных торжествах, разных «концертах», на эстраде и т. д.

Для красочной характеристики декламационного диллетантизма приведу несколько небезынтересных строк из одного литературно-художественного журнала:

---

[1]) «Театральная Москва», № 31 (14—19 марта), статья «Актер, как чтец» Владимира Блюма.

«Современная декламация значительно «полевела». Можно наметить два ее основные типа. Первая из них—пародирующая нео-символистов, пономарско-трупная читка. Полное отсутствие жестов и игры лица, каменная маска автоматической пифии, которую принесли на вечер, обмахнули с нее метелочкой пыль и завели на положенные четверть часа. Голос без понижений и повышений, без пиано и форто, без выделения цезуры, без отделения строк и строф. Собственно, даже не голос, а чревовещание, своеобразно доводящее до того транса, которое овладевает кроликом, когда на него, не мигая, смотрит вставшая над ним в зарослях очковая змея. Манера эта, правда, не так уже нова; не говоря уже о пономарской дикции, такого рода декламация знакома нам еще по «Посмертным запискам Пиквикского клуба». Помните бесстрастную, долговязую фигуру судейского клэрка в очках, неутомимо приводившего своих клиэнтов к присяге?

«Формула самой присяги и все последующее произносилось одним духом, без знаков препинания, так что выходило приблизительно так, говорит Диккенс: «Возьмите книгу в правую руку вот ваша подпись вашей рукой клянитесь всемогущим Богом что показание ваше подлинно верно с вас следует шиллинг давайте мелкими у меня нет сдачи».

Вторая манера культивируется подражателями того гениального, но скромного мужчины, который недавно обмолвился о себе в стихах:

«Поэт, как Дант, мыслитель, как Сократ,
«Не я ль достиг в искусстве апогея...»[1]

— В прочитанных вами строках, maestro, указано на подражание любителей-чтецов читке поэтов. Как вы смотрите вообще на так наз. «поэтическую читку»?

— Есть, мой друг, *одно* искусство художественного чтения, имеющее свои принципы и правила, обязательные для *всех* его представителей, будь то чтец, поэт,

[1] «Жар-Птица», ежемес. литер.-худож. журнал. Сентябрь 1921 г. № 2. Изд. «Русск. Искусств.» Париж—Берлин. Статья «Узаконенное любительство».

актер, педагог и т. д. Все эти «поэтические», «актерские» и разные другие «читки» являются доказательством нашего дилетантского засилья, прикрывающего отсутствие соответствующих знаний и умений созданием *своих особых приемов чтения*. Более яркие представители известной «манеры» чтения находят себе подражателей, столь же компетентных в данном искусстве, что и их «неподражаемые образцы». Поэтическая читка» дифференцировалась на целый ряд видов. В основе такого разнообразия лежит субъективный вкус исполнителей. С некоторых пор, в молодых поэтических кругах завоевала «права гражданства» одна «манера» (если не ошибаюсь, с легкой руки упомянутого «короля поэтов» Игоря Северянина), по которой для исполнения самых *различных* по содержанию стихов берется *одна мелодия*, переходящая в вокальный речитатив, если не в пение.

— Позвольте, maestro. А разве древние поэты не распевали своих стихов с помощью ими же сочиненных мелодий?

— Совершенно верно, распевали, хотя и не все произведения. Греческая поэзия, по словам проф. Б. В. Варнеке, делилась на эпос, драму, элегию, ямбы и мелос и передавалась *пением*, *декламацией* и *речитативом* (παρακαταλογή), т.-е. «средней ступенью между чтением и пением» (по-нашему, мелодекламацией). Под названием «мелос» (μέλος—мелодия) в теории поэзии разумелось произведение, предназначенное для пения. «Авторы таких произведений (οἱ μελοποιοί), говорит Б. В. Варнеке, были вместе с тем и композиторами, они не только сочиняли поэтические тексты, но слагали и мелодии для них» [1]). Оставляя сейчас в стороне вопрос о сравнительно более певучих формах древне-греческой речи, обусловленной всей атмосферой их жизни, и о недостаточной устойчивости вокальной формы даже в произведениях мелической поэзии,— формы, переходившей иногда в декламационную и т. д отмечу лишь, что древний поэт был и музыкантом, хоро-

[1]) Б. В. Варнеке. «Античная декламация», приложение к книге Ю. Э. Озаровского: «Вопросы выразительного чтения». Кн. 11-я. СПБ. 1901 г

шо знавшим законы речи и, поверьте не распевавшим *разных* произведений *на один и тот же* (притом, случайный) мотив, что наблюдается у некоторых из наших поэтов. (Самое содержание моей критики показывает, что она направлена мимо тех художников поэтического слова, которые не прибегают к подобным приемам.) Когда поэт говорит, что актер-чтец, вследствие отсутствия соответствующих знаний и мастерства, искажает его произведение,—он прав. Когда же он делает отсюда вывод, что его (поэта) декламация есть *настоящая* декламация,—он неправ. Одно дело творить произведение, другое—тонально воспроизводить его. Каждое искусство имеет свои законы, нарушение которых не может пройти безнаказанно для его представителей. Раз поэт выступает представителем *двух* искусств, он должен знать законы *и того и другого.*

Чисто художественная и прикладная стороны искусства художественного чтеца.

— Maestro, вы как-то сказали, что заниматься художественным чтением *полезно каждому* человеку, в силу его большого значения, а с другой стороны предъявляете такие строгие требования к его представителям. Не противоречите ли вы себе, maestro? не оказываетесь ли вы плохим пропагандистом своего искусства?

— Я пропагандирую искусство, как *искусство*, а не как «приятное времяпрепровождение». «Если вы решили смотреть на искусство, сказал Дж. Рескин, как на забаву или приятное времяпрепровождение, то бросьте заниматься им: вам оно *не принесет пользы*, а его вы *унизите* в глазах людей» [1]) (курсив мой В. С.). Вот и в отношении к нашему искусству я отмечаю две стороны: одну—«*не унижающую*» искусство и другую—«*приносящую* пользу» каждому человеку,—иначе говоря, сторону *чисто художественную* и сторону *прикладную.* Чисто художественная сторона связана с нашим требованием к каждому выступающему чтецу «не унижать искусства»; *прикладная*—связана с «*пользой*», приносимой каждому занимающемуся им. *Чисто художественные* цели *может* себе ставить лишь из-

---

[1]) Дж. Рескин. «Искусство и действительность» (Избранные страницы), пер. О. М. Соловьевой. М. 1900 г. Стр. 303.

бранный, одаренный природой; *прикладные* цели *должен* себе ставить *каждый* культурный человек. Но ни в том ни в другом случае *недопустимо* отношение к искусству, как к «забаве» или «приятному времяпрепровождению».

— А не пострадает искусство от того, что им начнут заниматься все желающие?

— Нисколько, мой друг. Наоборот, выиграет. Разве музыка (и музыкальная культура) теряет от того, что ею занимаются весьма многие? Ведь нет? Другое дело, если каждый занимающийся чтением начнет перед публикой выступать в роли чтеца, не имея на это права. Тогда, пожалуй, наше искусство пострадает. Занятия искусством чтения приносят пользу как самим занимающимся, ибо культурное значение таких занятий огромно, так и самому искусству, ибо повышают культуру и понимание данного искусства, вызывают более строгие требования к художникам-чтецам и всем этим двигают вперед и самое искусство.

Значение искусства художественного чтения.

О значении искусства художественного чтения достатоточно много писалось и говорилось, почему мне нет необходимости подробно останавливаться на нем; скажу только, что оно:

1) постановкой и развитием дыхания и голоса укрепляет весь организм;

2) вырабатывает ясность речи;

3) исправляет произношение, в случае несоответствия его общепринятому московскому говору;

4) дает музыкальное развитие (слуха, чувства ритма и т. д.).

5) способствует умственному развитию (в частн., приучает к логическому мышлению);

6) приучает к образному мышлению и систематически развивает творческие способности;

7) воспитывает литературный вкус и способность критической оценки поэтических произведений;

8) развивает волю (и тем самым, самообладание, сосредоточенное внимание и пр.);

9) коллективными упражнениями по технике и музыке речи и коллективной декламацией воспитывает чувство общественной солидарности;

10) развивает способность хорошо говорить и др.

«Нужно учиться читать, чтобы научиться говорить», сказал Легувэ. Я уже обращал ваше внимание, мой друг, на родство декламации с ораторским искусством. Декламация стремится к тому, чтобы художественное слово, ею пропагандируемое, было не только праздником искусства, но и украшало нашу обыденную жизнь. В нашей республике звучащему слову отведено большое поле деятельности. Живое слово стало одним из органов социального тела. Политические, хозяйственные, художественные и общественные дела широко пользуются живым словом, этим необходимым посредником. Мы и все культурные граждане должны заботиться о том, чтобы каждое слово человека было *ценным* и *художественным* и чтобы искусству чтения, как насадителю этой художественности, было уделено внимание, достойное его значения.

II.

Музыка звука и слога.

Основные музыкальные элементы речи. Музыка звука и музыка слога. Музыка звука и фонетический тембр (музыкальная сила отдельных звуков). Магия звука (значение звуковой стороны речи). «Зияние». «Затор». Благозвучность. Фонетический тембр и евфония Аллитерация. Ассонанс. Звукоподражание. Рифмы. Состав слога. Способы выделения. Относительная сила отдельных звуков слога (ритм слога). Музыкальная природа слогового центра.

Основные музыкальные элементы речи.

О музыкальном составе живой речи я уже достаточно говорил в предыдущей беседе на тему: «Что такое искусство художественного чтения?» где определился наш декламационный «символ веры». Там началось и наше первое знакомство с основными музыкальными элементами речи: *мелодией*, *гармонией*, *ритмом*, *темпом* и *тембром*. Считаю нужным повторить, что мелодия и гармония осуществляются *повышением и понижением*, а ритм с одной стороны *усилением и ослаблением* и с другой — *замедлением и ускорением*. (*Темп* же есть общая скорость речи.) Вот шесть направлений, шесть «рычагов тона», установленных Р. Бенедиксом, по которым движется наша речь. Такое движение речи, выявляемое в мелодических волнах и ритмических узорах, подчиняется в искусстве слова известному порядку, размеренности, обусловленной логической, синтаксической и эмоционально-образной структурой поэтического произведения. Кроме того, речь в своем движении претерпевает *тембральные* изменения. Живое слово имеет свою *окраску*, свой *цвет* (тембр). Эта звуковая окраска зависит: во первых, от фонетического состава произносимого слова (фонетический тембр), во-вторых, от обертонной природы

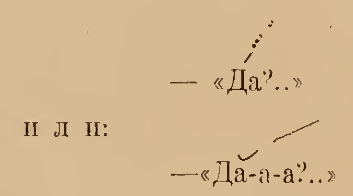
голоса произносящего (физический тембр) и, в-третьих, от душевного состояния в момент произнесения (психологический тембр). Теория художественного чтения до сих пор имела дело лишь с двумя тембральными терминами: «физический тембр» и «психологический тембр» (установленными Юр. Озаровским); я присоединяю третий: «фонетический тембр».

Музыкальные элементы речи ярче всего обнаружат себя в музыке фразы. Но я считаю необходимым предпослать такой демонстрации анализ музыкальной природы отдельного слова. Мы увидим, что как тут, так и там действуют одни принципы. Слово—это зерно, зародыш того, что вырастает в фразе. Если слово—жолудь, то фраза—это дуб, а речь—дубовая роща. В дальнейшем изложении нашей системы выступят параллели в музыке фразы и отдельного слова, что послужит целостности и стройности этой системы. Да не может быть и речи о системе, если нет согласования общего и частного, если нет подчинения частного общему. Предварительный музыкальный анализ слова необходим еще потому, что музыка фразы в значительной степени определяется музыкальным поведением отдельных и, в первую очередь, центральных слов. Музыка звука и музыка слога.

В своем стремлении разложить фразу на ее составные элементы, мы принуждены итти дальше. Ведь слово составлено из слогов, а слоги—из звуков. Таким путем мы дошли *до звука*—до того неразложимого «атома», с которого следует начинать разбор музыки речи. Следовательно, можно говорить не только о музыке речи, музыке предложения, музыке слова, но также и о музыке слога и звука.

Музыку речевого звука следует понимать в ограниченном смысле. В отдельном звуке нельзя проследить живое участие всех основных элементов речи, ибо он представляет собою зерно, способное выявить все заложенные в нем потенции лишь в слове и особенно в фразе. Речевой звук, как и всякий звук вообще, имеет известную *силу*, *высоту*, *продолжительность* и *качество* (тембр); он может изменяться по указанным «рычагам тона»: усиливаться или ослабляться, повы-

шаться или понижаться, замедляться или ускоряться и, кроме того, изменять свою окраску. Без изменений по «рычагам тона» нет движения речи, нет, следовательно, ни ритма, ни мелодии ее. Указанные изменения могут происходить и в пределах *одного* речевого звука (гласного, согласного) и *в ряде* речевых звуков. Но движение отдельного звука, как речевое явление, нас интересует лишь тогда, когда оно происходит *на фоне других звуков речи*, что мы можем наблюдать частично в *слоге* и более полно в *слове*. Сейчас лишь отметим, что речевой звук отличается «*короткостью*» и связанной с нею «*малоуловимостью*» и *хроматизмом*. Вследствие «короткости» звука нам трудно уловить все изменения по высоте отдельных звуков речи. Из ряда звуков наш слух определенно улавливает лишь «стержень» (см. вступительную беседу), окруженный неуловимыми (вследствие «короткости») звуками. Чем медленнее речь, тем лучше мы можем схватить неуловимые звуки. Хроматическое движение звуков вверх и вниз улавливается только в медленном темпе. Напр., на чье-либо важное сообщение вы реагируете переспросом: Да?.. (В смысле: «Вот как?».) (Отмечу, что при переспросе мелодия направляется снизу вверх.) В зависимости от психологического момента ваше «Да?..» может быть коротким (моментальным) или долгим (растянутым), т. е. будет или:



В первом случае, слух воспринимает лишь последний пункт быстрого мелодического (хроматического) движения снизу вверх; этот последний звуковой момент и есть «стержень», который мы улавливаем; предварительные же звуки хроматического «подъезжания» не улавливаются нами. Во втором же случае, хроматическое движение «а—а» обнаруживается более явственно, благодаря растянутости этого гласного.

Следует заметить, что подобное растягивание звука явление не ординарное. Поэтому неудивительно, что наша речь имеет большое число неуловимых звуков, что придает ей своеобразие недостаточной определенности и многообразие обертонности,—т.-е. черты, отличающие ее от «вокальной» речи.

Учение о музыке звука сводится нами лишь к учению о фонетическом составе русской речи, о музыкальной силе отдельных ее звуков, иначе говоря, к учению *о фонетическом тембре*, которому мы дадим, по возможности, полное освещение.

Что же касается *музыки слога*, то в ней можно наблюдать не только фонетическую, но и ритмическую сторону. Слог представляет собой ряд звуков, один из которых звучит сильнее и медленнее, чем другие. Эта относительная сила звуков дает возможность говорить о *ритме* слога. *Мелодию* же, — это музыкальное начало *мысли*, — мы начнем исследовать не в слоге, а там, где есть сочетание слогов, выражающее определенное понятие, т.-е. в слове. Я исключаю из области слога односложные слова (как: «день», «глаз», «дар» и др.), потому что в этом случае слог выступает не как слог (слагаемое), а как *слово* (сумма) с определенным смыслом. В *музыке слова* выступят *все* музыкальные элементы речи, хотя и не так ярко, как в музыке предложения.

Музыка звука и фонетический тембр (музыкальная сила отдельных звуков).

Учение о звуке включает в себя, во-первых, учение о *физической* природе звука вообще, т.-е. о силе, высоте, продолжительности и пр.; во-вторых, о *физиологической* природе звуков русской речи (гласных и согласных), с их *классификацией* и *артикуляцией*, и, в-третьих, о *фонетической* природе звуков этой речи, вскрывающей *музыкальную силу* каждого из них. Первые два пункта подробно освещены мною в другом месте (в книге «Техника речи»), и здесь я рассмотрю лишь третий пункт *музыкального воздействия* звуков речи. В этом отношении первое место принадлежит *гласным* звукам (от слова «глас», т.-е. голос). На гласных мы имеем *беспрепятственное* течение звука. Мы свободно «голосим», направляя звуковые волны по тому или другому руслу, как *А*, *О*, *У* и т. д. Но достаточно на пути

этих волн создать *препятствие* сокращением тех или других язычных или губных мышц, как свободное голосоведение начнет прерываться, отдельные звуки— спотыкаться. Эти препятствия — *согласные* звуки (т.-е. произносимые со гласными звуками — термин не совсем точный, так как есть слова и без гласных, напр.: гм! гх! брр! псс! тпрр! и другие звукоподражательные междометия).

Но препона препоне рознь. В одних случаях артикуляционная плотина совершенно не пропускает звуковой воды, в других — пропускает, но немного, в третьих — пропускает значительно больше, доходя в этих случаях почти до полного самоуничтожения. Последнее явление наблюдается на *сонорных* звуках (*М*, *Н*, *Л*, *Р*). Эти звуки физиологически приближаются к гласным звукам. Д. Н. Ушаков говорит: «Сонорные согласные звуки и звуки гласные можно объединить в один класс *сонорных* звуков, т.-е. звуков с преобладанием голоса, противоположив его классу *шумных*, т.-е. звуков с преобладанием шума» [1]). Звук легко проходит через щедрые щели сонорной плотины, получая от этого сравнительно малого препятствия лишь особый тембральный колорит. Размер щели определяет соотношение шума и голоса в каждом звуке. Чем щель больше, как напр., в сонорных, тем слышнее голос, в противном случае слышнее шум.

Из шумных согласных наибольшее звуковое просачивание наблюдается на *звонких фрикативных* звуках, а именно: *З*, *Ж*, *В*, южно-славянского *Г* и полугласный J (йот) (напоминаю, что согласные бывают или *звонкими*, если образуются с участием голоса, или *глухими*, если без такого участия, и что *фрикативными*, или длительными, называются звуки, образуемые *трением* воздуха, а *взрывными*, или мгновенными,—звуки, образуемые разрывом смыкания). [2])

Если в сонорных звуках голос преобладает над шумом, то в только что названных *звонких фрикативных* и *звонких взрывных* — *Г*, *Д*, *Б*, — шум преобла-

[1]) Д. Н. Ушаков. «Краткое введение в науку о языке». Изд. 5-е, Госуд. Издат. Москва. 1922 г.

[2]) Там же.

дает над голосом (притом во втором случае больше, чем в первом). К последней группе по степени звучности следует отнести все остальные согласные, состоящие из одного только шума, так назыв. *глухие*, а именно: *фрикативные С. Ш. Ф. Х.*, взрывные *К. П. Т.* и сложные *Ч. Ц. Щ.* Так получаются следующие разряды звуков по степени их звучности (т.-е. участия голоса и шума):

Гласные (преобладает голос, шума очень мало, но он есть).

Сонорные согласные (голос преобладает над шумом).

Звонкие фрикативные и взрывные (шум преобладает над голосом),

Глухие (голоса нет, есть один шум).

В свою очередь, и гласные звучат не одинаково полно. С уменьшением щели для проходящих звуковых волн, уменьшается звучность. *А, О, Э, И, У, Ы*— вот в какой последовательности, на наш взгляд, идет уменьшение голосности. Полнота и сила звучания зависит, кроме того, от положения гласного звука в слове. Наибольшая сила (3) под ударением, несколько меньшая (2) — на предударном слоге, наименьшая (1) — на предпредударном и послеударном слогах. Открывший этот закон А. А. Потебня наглядно показывает относительную силу звуков цифрами: 3 — для первой группы, 2 — для второй, 1 — для третьей и всех остальных гласных, к началу и к концу слова. Напр., Свобода = 2 + 3 + 1; «никогда» = 1 + 2 + 3; «веретено» 1+1+2+3; «прекрасное» = 2 + 3 + 1 + 1.

Магия звука (значение звуковой стороны речи).

Каждый звук имеет свою фонетическую природу, имеет свою музыку. В каждом звуке есть своя магическая сила воздействия. Естественно, что и музыка речи, как сочетание звуков, оказывает на психику воспринимающего известное музыкальное влияние. Интересную характеристику отдельных звуков дает Бальмонт [1]). «Слово,—говорит он,—есть чудо; а в чуде волшебно все, что его составляет». Мы не можем со-

[1]) К. Бальмонт. «Поэзия, как волшебство». Изд. «Скорпион» М., 1915 г.

гласиться со многим, что так вдохновенно звучит в его устах, но нельзя отрицать меткости некоторых определений, сделанных в красочной поэтической форме. Остановлюсь на нескольких звуках:

«*А*. Азбука наша начинается с *А*. *А* — самый ясный, легко ускользающий, самый гласный звук, без всякой преграды исходящий из рта. Раскройте рот и, мысленно проверив себя, попробуйте произнести любую гласную; для каждой нужно сделать малое усилие, лишь эта лада — *А* вылетает сама... *А* — первый основной звук раскрытого человеческого рта, как *М*— закрытого. *М* — мучительный крик глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки, *А* — вопль крайнего терзания истязаемого. Два первоначала в одном слове, повторяющемся чуть не у всех народов—*Мама*. Два первоначала в латинском *Amo* — *Люблю*. Восторженное детское восклицающее *А*, и в глубь безмолвия идущее немеющее *М*. Мягкое *М*, влажное *А*, смутное *М*, прозрачное *А*. Медовое *М*, и *А*—как пчела. В *М* — мертвый шум зим, в *А* — влажность весны. *М* сожмет и тьмой и днем, *А* — взбивающийся вал. Ласковый сад наслаждения страстью, пугающий страшный мрак наказания, от Рая до Ада, их два в нашей силе Бытия, *А* — начала, *А* — конца. *А* — властно: Аз есмь, самоутверждающийся шаг говорящего Адама... Слава полногласному *А*, это наша славянская буква».

«Как противоположность грузному *У*, *И* — тонкая линия. Пронзительная вытянутая длинная былинка. Крик, свист, визг. Птица, чей всклик весной, после ливня, особливо слышен среди птичьих вскриков, зовется *Иволга*. *И* — звуковой лик изумления, испуга:— *Тигр*, *Кит*. Наивно искреннее: *Ишь ты какой!* Острое, быстрое: *Иглы, чирк*.... *И* — вилы, пронзающий винт. Когда быстро кружится вода, про эту взвихренную пучину говорят: *Вир*. Крик, французское Cri, испанское Grito, в самом слове кричит, беспокоит, томит — как целые игрища воинств живут в выразительном сильном и слитном клике победительных полчищ: —латинское *Vivat*»...

«Лепет волны слышен в *Л*, что-то влажное, влюбленное, *Лютик*, *Лиана*, *Лилея*. Переливное слово—*Люблю*.

отделившийся от волны волос своевольный локон. Благовольный лик в лучах лампады. Светлоглазая льнущая ласка, взгляд просветленный, шелест листьев, наклоненье над люлькой. Прослушайте внимательно, как говорит с нами *Влага.*

С лодки скользнуло весло...
Ласково млеет прохлада...
«Милый! Мой милый!» Светло
Сладко от белого взгляда.
Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под Луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея.
Слухом невольно ловлю
Лепет зеркального лона.
«Милый! Мой милый! Люблю!» —
Полночь глядит с небосклона»... и т. д.

Язык Бальмонта настолько фонетически выразителен и так богат игрой ассонансов, рифм, аллитераций, что его считают непревзойденным в этой стороне творчества. Валерий Брюсов пишет, что «равного Бальмонту *в искусстве стиха* в русской литературе не было» [1]. «Музыка нашей поэзии,—говорит о Бальмонте Ю. И. Айхенвальд, в ноты свои любовно занесет его *звучащее имя*» [2] (курсив мой, В. С.).

Андрей Белый в недавно вышедшей *поэме о звуке*— *«Глоссалолии»* [3]—дает своеобразную характеристику отдельных звуков речи; приведу в сокращенном виде описание нескольких звуков (из 66-й главы):

— *Звук «а»*—белый, летящий открыто; полнота души— в нем: благоговение, поклонение, удивление; в частности: *«а»*—выдыхание, порывы к свободе.

— *Звук «е»*—желтозелен; это—мысли: все зоркости, трезвости, все сомнения мысли; *«е»* есть наблюдение: наука.

— *Звук «и»* синева, вышина, заостренность, восторги, восхищенность мистика,—звездочка, острие, звук струны, грань кристалла, клюв птицы, орел, Ганимеда влекущий.

[1]) В. Брюсов. «Далекие и близкие». Изд. «Скорпион» Москва, 1912 г. стр. 79.

[2]) Ю. Айхенвальд. «Силуэты русских писателей». Вып. III, стр. 171.

[3]) Андрей Белый. Глоссалолия. Изд. „Эпоха“ Берлин, MCMXXII стр. 106—116.

— *Красноранжевое* «*о*»—ощущение, чувственность полости тела и рта: наслаждений и боли.

— *Звук* «*у*»—теплота, угол, узкость, глубинности, коридоры гортани, темноты, падение в мраки.

— «*С*» — свист, огонь, блеск, рассеянье, диссоциация, луч, песок, ослепительность.

— «*Р*» — действенность, гром, напряжение, борьба, электричество, сила, работа, работа работ, разрывание почвы и беги во времени.

«*З*» — розоватость, заря, лезвие, изостренье, рассыпчатость и простертость лучей от блистаний и ясностей «*С*»: разверзание лучом, лезвием тела мрака: мечи, заревые восходы, напевы, влюбленности, розы и сказки.

— «*Ж*»—смесь «*З*»и«*Ш*»: теплокрасное, чадное пламя, материя пламени, жар, сожиганье, процессы обмена веществ.

— *Широкое* «*Ш*» — темный и жаркий, удушливый газ, или внецветности мира.

— «*Щ*» — процессы сухой перегонки и вязкая масса растительной ткани.

— «*Ч*» — черное: уголь, сухой порошок, порох, взрывчатость.

— «*М*» — жидкое, теплое, что присуще животным: живая вода, излиянная в нас, или—кровь: Эликсир, река жизни, животная мудрость». . . . и т. д.

К данным строкам Андрея Белого нельзя относиться как к какой-то теории, чему-то объективному: вся названная „поэма“—по его же словам, лишь *импровизация* на несколько звуковых тем. Цитированную мною главу (66-ую) автор заканчивает такими словами: «Звуки—личности, а мои наведенья—подобия: намекают на то, что не вскроется в слове; по Ницше особенность символов в том, что они нам кивают без слов».

Современные теоретики поэтического слова (из петербургского и московского «Опояз», а) уделяют большое внимание звуковой структуре поэтической речи. В частности, они указывают, что старое «ходячее убеждение»: поэтический язык—это язык образов — неверно, и что «причин сомневаться в чисто служебной роли звука в поэзии много». «Несомненно одно,—говорит

О. Брик,—звуки, созвучья не только евфонический придаток, но результат самостоятельного поэтического устремленья». Виктор Шкловский в своей статье: «О поэзии и заумном языке» [1]) пишет, что способ проявлять свои эмоции «звукоречью» не есть особенность лишь кучки людей — футуристов (см. А. Крученых. «Декларация слова как такового», 1913 г.), а есть общее языковое явление, еще неосознанное. «Прежде всего,—говорит он,—мы встречаем явление определенного подбора звуков в стихотворениях, написанных на «общем» языке понятий. Этим подбором поэт стремится увеличить суггестивность своих произведений, свидетельствуя тем самым, что сами звуки речи, как таковые, обладают особенной силой. Привожу мнение Вячеслава Иванова о звуковой стороне поэмы Пушкина «Цыгане»:

— «Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласному звуку *У*, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенком окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных; и вся эта живопись звуков, смутно и бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина, могущественно способствовала установлению их мнения об особенной, магической напевности нового творения, изумившей даже тех, которые еще так недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всею влажною музыкой песни о садах Бахчисарая» [2]).

Виктор Шкловский не привел дальнейших строк Вячеслава Иванова, на которых я считаю необходимым остановить внимание читателей; ибо в них автор иллюстрирует свою мысль примерами из «Цыган». «Уже и начинается поэма,—пишет Вяч. Иванов дальше,—со звуков: «Цыганы *шумною* толпой по Бессарабии *кочуют*;—*ночуют*». И песня,—о которой мы говорим,—

[1]) «Поэтика». Сборник по теории поэтического языка. 1. стр. 13—26.

[2]) Вячеслав Иванов. «По звездам». Изд. «Оры». СПБ. 1903 г., стр. 148.

со звуков: «Старый *муж*, грозный *муж*»... Рифмы: «гула», «блеснула», «Кагула» — отвечают основному звуку «Мариула». Для дальнейшего подтверждения нашего общего наблюдения ограничимся простыми цитатами нескольких мест поэмы (привожу с некоторыми сокращениями, В. С.)

«*Уныло юноша* глядел
На *опустевшую равнину*
И *грустно тайную причину*
Истолковать себе не смел»..
«*Утешься, друг*; она дитя,
Твое *унынье безрассудно*:
Ты *Любишь* горестно и *трудно*
А сердце женское *шутя.*
Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная *луна*»...
«Ах, быстро молодость моя
Звездой *падучею мелькнула.*
Но ты, пора *любви, минула*
Еще быстрее; только год
Меня *любила Мариула.*
Однажды, близ *Кагульских* вод
Мы *чуждый* табор повстречали.—
Ушла за ними *Мариула,*
Я мирно спал; заря *блеснула,*
Проснулся я: *подруги* нет.
Ищу, зову—пропал и след»...
«Нет, полно! не *боюсь* тебя,
Твои *угрозы* презираю,
Твое *убийство* проклинаю.—
Умри ж и ты! *Умру любя*»....

Развивая дальше мысль о самоценности и эмоциональности речевых звуков, В. Шкловский говорит: «Но слова нужны людям не только для того, чтобы ими выражать мысль и не только даже для того, чтобы словом заменить слово или сделать его именем, приурочив его к какому бы то ни было предмету: людям нужны слова и вне смысла. Так, Сатин («На дне» Макс. Горького, действие первое), которому надоели все человеческие слова, говорит «Сикамбр» и вспоминает, что когда он был машинистом, он любил разные слова. В последнем своем произведении М. Горький (В «Людях». Летопись 1916 г., март, ст. II) снова возвращается к этому явлению «Сочиняют ракалии...

как по зубам бьют, а за что—нельзя понять. Гаврасий! А на чорт он мне сдался Гаврасий этот? Умбракул».... и т. д... Заканчивает свою статью В. Шкловский следующими строками: «Но всего показательнее увлечение символистов звуковой стороной речи (работы Андрея Белого, Вячеслава Иванова, статьи Бальмонта), которое почти совпало по времени с выступлениями футуристов, еще более остро поставивших вопрос. И, может быть, когда-нибудь исполнится пророчество Ю. Словацкого, сказавшего: «Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки».

В связи с только что приведенными словами В. Шкловского о футуристах, «еще более остро поставивших вопрос» о звуковой структуре речи, считаю уместным привести с целью ознакомления несколько строк из *последней «декларации»* А. Крученых: «Фактура слова»[1]). Я привожу лишь место о *звуковой* фактуре, что нас сейчас больше интересует и что является самым интересным местом из всей книжечки А. Крученых, потому что *другие* фактуры слова: слоговая, ритмическая, смысловая и пр. лишь только намечены, а остальное содержание—не теоретического характера (стихи и пр.):

«Звуковая фактура»:

легкие звуки, легкая нежная фактура—
«неголи легких дум»,
тяжелая—
«табун шагов
чугун слонов»,
тяжелая и грубая—
«дыр—бур—щыл»...
резкая—
(на З—Щ—Ц...).
глухая—
«дым за дымом, бездна дыма».
сухая, дуплистая, дубовая—
«промолвил дуб ей тут»,

---

[1]) А. Крученых. «Фактура слова» Изд. Маф. Серия теории № 1. М. 1923 г.

влажная—

на Ю: плюенье, слюни, юняне и др.,

звуковые сдвиги—

«какалые отливы небосклона»,

Звуковая фактура известна под именем *музыки слова* или *инструментовки* его.

В связи с звуковой фактурой возникает чрезвычайно важный вопрос, к сожалению, почти не поднимавшийся в литературе, это вопрос о числе повторений слогов или звуков. Наш повседневный поэтический опыт убеждает в том, что повторение звуков как-то влияет на их силу. До сих пор думали, что накопление какого-нибудь звука *усиливает* его значение, как, напр.;

«бой барабанов»

или

«наш бог—бег».

Повторение б—б—б усиливает *бой*, *барабан*, вообще ударную силу этого звука. Так было с твердыми и мягкими звуками, гласными и согласными. При более внимательном изучении этого вопроса мы убеждаемся, что здесь нужны какие-то поправки, так как повторение *не всегда усиливает звук*, напр., *бо*, *во*—для выражения большого, а *бо—бо*, *во—во*—малого? *жу*—выражает жгучее или жуть, но *жу—жу*—малое, ласкательное. *чо*, *чу*, *ча*—черное, глухое, но *чо—чо*, а особенно *ча—ча* означает: дурачок, водка, поцелуй, вообще более веселое».

Мы не могли пройти мимо этого, так сказать, «последнего слова» футуристической теории о звуковой структуре слова, ибо футуристы в этом отношении заслуживают внимания. А за разъяснением недоразумений, могущих возникнуть у читателя по поводу высказанного взгляда (иногда чисто субъективного, как, напр.: о «*ча—ча*», означающей почему-то «водку или вообще более веселое», и др.), отсылаю к автору данной «декларации».

В сборнике «Поэтика», откуда мы взяли указанную выше статью В. Шкловского, Лев Якубинский в статье «О звуках стихотворного языка» проводит разницу

между *практическим* и *стихотворным* языками—в том смысле, что в практическом языке отдельные звуки, не задерживая на себе внимания, не имеют самостоятельного значения и служат лишь средством общения, а в языке стихотворном, наоборот, звуки сосредоточивают на себе внимание поэта и вызывают известное эмоциональное отношение с его стороны. «Можно утверждать,—говорит Л. Якубинский,—что звуки речи в стихотворном языке всплывают в светлое поле сознания, и что внимание сосредоточено на них; в этом отношении важны самонаблюдения поэтов, которые находят себе подтверждение в некоторых теоретических соображениях. Действительно, самое наличие *ритмического построения* речи указывает на *сознательное переживание звуков* при стихотворной языковой деятельности. Как неоднократно отмечалось, ритм в стихе (в данном случае русском) зависит, между прочим, и от самого *звукового состава слогов*, напр., от степени насыщения их согласными; таким образом, *ритмическая оценка* стихотворения производится и *по поводу звуков* стихотворения, которые, очевидно, при этом всплывают в сознание».

Такое «сознательное переживание звуков», естественно, вызывает к ним известное эмоциональное отношение поэта, что следует принять во внимание при анализе взаимоотношения между смысловой и звукообразной сторонами произведения. «Совершенно ясно,—пишет он дальше,—что эмоции, вызванные звуками, *не должны протекать в направлении, противоположном эмоциям*, вызываемом *«содержанием»* стихотворения (и обратно), а если это так, то *«содержание» стихотворения и его звуковой состав находятся в эмоциональной зависимости друг от друга*. Следовательно, стихотворец выбирает звуки и звукосочетания, эмоционально соответствующие ценным почему-либо для него образам и, обратно, выбирает образы, эмоционально соответствующие почему-либо важным в данных обстоятельствах звукам и звукосочетаниям».

Можно не соглашаться с некоторыми пунктами интересных статей приведенных авторов, но во всяком случае нельзя отрицать, что они достаточно определенно

вскрывают весьма большое значение звуковой стороны в поэтическом творчестве. Творчество поэта—музыкально-звуковое. В первый момент творчества, поэт одержим каким-то «смятеньем» и неясными «звуками».

— «Душа стесняется *лирическим волненьем*,
Трепещет и *звучит* и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем».
(Пушкин).

Это момент, когда сердце поэта наполняется «*святым очарованьем*».

— «Охваченный ею (песней) не может молчать,
Он раб ему чуждого духа,
Вожглась ему в грудь *вдохновенья* печать.
Неволей иль волей он должен вещать.
Что *слышит* подвластное ухо».
(А. Толстой) курсив мой, В. С.

Первые «звуки», носящиеся в душе поэта, неопределенны, «хаотичны»—они представляют собой нечто подобное *глоссолалии* (дару говорить на чужих языках, полученному, по священному Писанию, апостолами в день Пятидесятницы) или *заумному* языку с его неясностью и неопределенностью [1]).

Но вот звуки кристаллизуются, делаются «космическими», обращаются в звуки-образы. «Стройные слов сочетанья сплетаются в ясном значеньи», и сладостный звон их отражает взволнованную душу поэта.

«В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались».
(Пушкин).

Из сказанного вырастает исключительно важное значение фонетической структуры произведений, на ко-

---

[1]) Упомянутая выше декларация заумного языка и слова, как такового, в пункте 1-м гласит: «Мысль и речь не успевает за переживанием вдохновенного, потому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим, *заумным*). Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т. д.).»

торую нам, чтецам, следует обратить особенное внимание (к сожалению, наша теория почти не касалась этой стороны искусства чтения).

Всякое слово представляет собою чередование гласных и согласных. Кроме некоторых союзов, междометий, вроде «Ау», и перечисленных выше и других исключительных слов, не бывает слов *из одних гласных* или *из одних согласных*. Стечение нескольких гласных дает «*зияние*» (hiatus). Стечение нескольких согласных дает «*затор*» (я прибегаю к этому термину — другого у нас нет, — во-первых, потому, что он подходит к данному явлению по своему смысловому содержанию, во-вторых, потому, что этот термин схож по начальному согласному *з* со словом: «*зияние*», в-третьих, потому, что в его фонетике имеются *Т* и *Р*, с ударением на конце, что вместе взятое создает впечатление определенной *задержки*, остановки: слог «тор» фонетически схож с «тпрр!», т.-е. «стоп!» — возможно, что это субъективно, тогда будем ждать более подходящего термина, *всесторонне* соответствующего данному явлению). Примеры зияния: «а у аэроплана», «о Иоанне» и т. п. Как пример крайне-резкого зияния можно привести стихотворение футуриста А. Крученых «Высоты» (вселенский язык): Зияние.

«Е У Ю
И А О
О А
О А Е Е И Е Я
О А
Е У И Э И
И Е Е
И И Ы И Е И И Ы [1]).

Получается впечатление чего-то неопределенного, бескостного. На тридцать три гласных мы видим лишь десять полугласных j (иот), имеющихся в *Е*, *Ю*, *Я* (е = jэ, ю = jу, я = ja). Все гласные разливаются, как вода, несколько полугласных не является достаточно стойкой плотиной, могущей предупредить разлитие всей водной массы. Это — не язык в обычном смысле,

---

[1]) Футуристы: «Дохлая луна». Изд. 2-е, М. 1914 г., стр. 79.

ибо здесь нет «скелета» из согласных звуков, нет понятий. К данному языку вообще возможен лишь один подход, как к языку «заумному».

В сочетании «А у ее» зияния нет, ибо «ее» = jэjо, т. е. иотировано, а j (иот), как полугласный, устраняет зияние. (Все же в данном сочетании обыкновенно прибегают к вставке Н и говорят «А у нее», так как согласный Н придает бо́льшую устойчивость, чем полугласный j.)

Шульговский в своей «Теории поэтического творчества» [1]) приводит такие примеры зияния:

Милую я уязвил.
Хочу я юных сил.
А я ее законный муж.
Увижу я и объясню

Но ни в одном из них нет зияния, это — лишь кажущееся зияние. В первом примере, *классическом*, как его называет Шульговский, есть следующие гласные звуки: Ю (= jу), Я (= ja), У, Я (= ja), иначе говоря, есть три j, которые уничтожают зияние. На том же основании нет зияния во втором примере, где есть два j. В последних двух примерах тоже нет зияния, во-первых, потому, что в третьем случае имеется три j, а в четвертом один j, и во-вторых, потому, что в обоих случаях есть паузы (логические): в третьем — после подлежащего *Я*, в четвертом — перед союзом *И*.

[А я | ее законный муж.]
Увижу я | и объясню.

Ошибка Шульговского объясняется присущим ему *зрительным* или *буквенным* подходом к поэтическому слову, вследствие чего он не учел *паузации*, обязательной для каждой организованной речи (в письме, к сожалению, не обозначаемой) и особенно *йотации* (тоже в нашем письме не обозначаемой).

Затор.

Приведу примеры „затора“ в отдельных словах: «*подслеповатый*», «*чужд страсти*», «*зарниц встрево-*

---

[1]) Н. Н. Шульговский. «Теория и практика поэтического творчества». Изд. Вольф. СПБ.—М. 1914 г. стр. 314.

женных», *«всхлипнуть»*, *«Наркомздрав»*, *«мудрствовать»*, *«челн всхлипнул»* и т. д. Как на крайне-резкий пример «затора», можно указать на средину и конец следующего произведения того же А. Крученых:

Боен — Кр.

Дред
Обрядык
Дрададак!!!.
Ах! зью-зью!
Зум.
Дбр... жрл!.. жрт!.. банч!.. банч!!
Фазузузу —
Зумб!.. бой!.. бойма!!
Вр! драх!..
Дыбах! д!
вз — з — з!..
ц — ц — ц!...
Амс! Мас! Кса!!!.

Лопнувший торм
а з
— построено по механическому способу —
В Р З Н Б....
К....
Ц...
Р Ц Н
Р Ж Г» [1]).

Благозвучность.

То или другое соотношение гласных и согласных звуков налагает печать относительной *благозвучности* слова и речи. (Затронув вопрос о фонетической природе отдельных звуков, мы, в целях систематичности изложения, сочли нужным выйти из тесных рамок звука и осветить фонетический тембр в более широком масштабе.) Каждый звук, даже незначительный, глухой, отражается на музыке слова. Тем более это действительно по отношению к звонким согласным и особенно к гласным. Чем больше согласных в слове, иначе, чем больше препятствий для выходящего звука, тем оно менее благозвучно и тем тяжелее его произнесение и, наоборот, чем больше гласных сравнительно с согласными и сонорных согласных сравнительно с глухими,

---

[1]) «Заумники», М. 1922 г. стр. 1

тем слово более благозвучно и тем легче его произнесение. Андрей Белый в анализе «Не пой, красавица, при мне»... совершенно верно замечает, что «отношение количества согласных к количеству гласных влияет на тяжесть и легкость произнесения» [1]). Таким образом благозвучность основывается на количественном соотношении звука и шума. Неудивительно, что наиболее благозвучным языком считается итальянский, с его богатством гласных и сонорных, и относительно менее благозвучным — английский, имеющий много шумных и глухих согласных. Сочетание «на волне» благозвучнее, чем «через Псков» («на волне» имеет три гласных на четыре согласных, из которых три-сонорные, а «через Псков»—три гласных на семь согласных, из которых *лишь один—сонорный*, остальные—*глухие* (ч, с, п, с, к, ф), и «тумана» благозвучнее, чем «скребутся» («тумана» имеет *три* гласных на *три* согласных, из которых два сонорные; «скребутся» имеет *три* гласных на *шесть* согласных, из которых *четыре*—глухие, один—звонкий—взрывный и только один сонорный. Из этого нельзя делать вывода, что поэт должен использовать лишь благозвучные сочетания; *в целях образности он может брать и менее благозвучные, даже неблагозвучные комбинации*. При определении благозвучности следует принимать во внимание относительную силу звучности гласных (А звучнее, чем У), местонахождение гласного в слове (на ударном месте, предударном, послеударном и т. д.), местонахождение центра слова, от чего зависит мелодия и ритм его и т. д.

Не следует благозвучность отождествлять с «благопроизносимостью», лучше сказать, «*удобопроизносимостью*». Благозвучность базируется на количественном соотношении звука и шума, а «удобопроизносимость» — на артикуляции, на удобном и легком переходе от артикуляции одного звука к артикуляции другого, соседнего. Всякое благозвучное слово удобопроизносимо (манна, луна и др.), но не всякое удобопроизносимое слово благозвучно (чепуха, теща, Шишкин и др.). Удобопроизносимость бывает при удобном фонетическом

---

[1]) Андрей Белый. «Символизм». Изд «Мусагет» М. 1910 г., стр. 407.

соседстве звуков. Наиболее удачное соседство получается у гласных со всеми согласными (папа, Ваня, Коля, Паша, воля, на Дону и др.). Сонорные тоже прекрасно уживаются друг с другом и с остальными согласными (болван, арба, волгарь, бондарь, медный, грузный, пальма, бонна, вилла, Ермак, волна, полный и др.). Наименее удобное соседство бывает у взрывных: *п* с *б*, *к* с *г*, *т* с *д*: тут при точной артикуляции нужно было бы быстро давать два одинаковых смыкания, что производило бы впечатление заикания: «поп болен». «как курица», «труд тяжелый»... И вот для устранения такого заикания мы бываем принуждены сделать паузу после смыкания на данном звуке, т.-е. задержаться на нем, прежде чем перейти к дальнейшему гласному. Неудобопроизносимы также многие заторы, напр., в предложении «он был вождем всех *паств взметенных*» нелегко добиться быстрого и отчетливого произношения заторных согласных (с, т, в, з, м) и т. д.

Фонетический тембр и евфония.

С вопросом о благозвучности мы вошли в область *науки о стихе* (стиховедения, или стихологии), имеющей три отдела: 1) *метрика и ритмика*, трактующая о внешнем построении стиха, 2) *евфония*, трактующая о звукописи, или словесной инструментовке, о музыкальности, или благозвучности, и о рифмах, и 3) *строфика*. трактующая о сочетании стихов между собою. В настоящий момент мы соприкасаемся *лишь с евфонией*.

Кроме благозвучности, о которой мы уже говорили, евфония трактует о звукописи и о рифмах. Остановимся несколько на этих явлениях. «Звукопись, по определению В. Брюсова, есть учение о том, как живописать словом». Сюда относятся такие звуковые украшения, как *аллитерация*, *ассонанс* и *звукоподражание*.

Под *аллитерацией* (буквально «собуквием» от littera— буква), в точном смысле, разумеют повторение одинаковых согласных звуков; повторение одного звука в начале каждого слова или целого слова в начале стихов есть *анафора*.

— «Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон». (Пушкин.)

— «Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой». (Пушкин.)

— «На звонко-скачущем коне». (Пушкин.)

— «И скакал по камням конь Одинов». (Майков.)

— «Не идем, а летим!
Мимо баров и бань.
Бей, барабан!
Барабан, барабань!
Были рабы.
Нет раба.
Баарбей,
Баарбань,
Баарабан,
Эй, стальногрудые!
Крепкие, ей!
Бей, барабан!
Барабан бей!
Или или.
Пропал или пан,
Будем бить,
Бьем,
Били,
В барабан!
В барабан!
В барабан!» (Маяковский.)

— «Сухие листья, сухие листья,
Под тусклым ветром, кружась, шуршат.
Сухие листья, сухие листья,
Кружась, что шепчут, что говорят?». (Брюсов.

— «Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши».
(Бальмонт.)

— «Я вечный ветер, я вольный вею,
Волную волны, ласкаю ивы»... (Бальмонт.)

— Weia! Waga!
Woge, dû Welle,
Walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Walla weiala weia» (Вагнер)[1].

Интересным примером аллитераций и ассонансов является следующее стихотворение Василия Казина:

---

[1]) Звуковая символика Вагнера при передаче песни рейнских дев взята из кн. О. Бургардт: «Новые горизонты в области исследований поэтического стиля». Изд. Самоненко. Киев. 1915 г.

Ручной лебедь.

Спозаранок
Мой рубанок,
Лебедь, лебедь мой ручной
Торопливо
И шумливо
Мною пущен в путь речной.
Плавай, плавай,
Величавый
Вдоль шершавого русла,
Цапай, цапай
Цепкой лапой
Струи стружек и тепла.
Лебедь мчится,
И клубится
Шумный, шумный водопад,
И колени
В белой пене
Утопают и кипят. (Вас. Казин.)

Пример резко выраженной анафоры дает следующее стихотворение В. Брюсова:

Мой маяк.

(Триолет—анафора.)

«Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк,
Мятежны марева морские,
Мой милый маг, моя Мария,
Молчаньем манит мутный мрак...
Мне метит мели мировые
Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк!» [1])

Под *ассонансом* («assonance»—созвучие) разумеют повторение одинаковых гласных звуков.

— «Даль мутна, светла, сыра». (Блок.)

— «За взмахом—взмах,
Над трупом—труп,
Ломает страх
Свой крепкий зуб.» (С. Есенин.)

— «Злую муку и тревогу
Побеждает тишина» (Блок).

— «Где с ропотом, топотом, грохотом
Движутся лиц вереницы». (Брюсов.)

---

[1]) Валерий Брюсов. «Опыты». Изд. «Геликон». М. 1918 г., стр. 115.

Звукоподражание есть подбор звуков, соответствующих изображаемому явлению.

— «Со всех лягушки ног
В испуге пометались
Кто как успел и кто как мог». (Крылов.)

— «О, как, о, как нам к вам, к вам, боги, не гласить!»
(Сумароков.)

— «И мы
Грешны» (Крылов.)

Рифмою называется звуковое повторение сочетания гласных с согласными, имеющее место обыкновенно в конце стихов, иногда в середине и в начале их.

Мужская рифма (односложная):

— «Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои». (Тютчев.)

Женская рифма (двухсложная):

— «Ринулись тени.
Скрылись пропали.
Ужас бегущих мгновений.
Лязг беспорядочной стали.»
(В. Александровский.)

Дактилическая рифма (трехсложная):

— «И взовьются молодчики
Наши красные лётчики
На простор молодечества
В океан человечества». (Вас. Каменский.)

Ипердактилическая рифма (4-х, 5-и, 6-и и 7-ми сложная):

— «С губами, сладко улыбающимися,
Она глядит глазами суженными,
И черны пряди вкруг чела:
Нить розоватыми жемчужинами
С кораллами перемежающимися
За шею нежно облегла». (Брюсов.)

Приведу любопытное стихотворение В. Брюсова «Ночь», с уменьшающимися рифмами от 7 слогов до 1-го.

Ночь.

«Ветки темным балдахином свешивающиеся,
Шумы речки с дальней песней смешивающиеся,
Звезды в ясном небе слабо вздрагивающие,
Штампы роз свои цветы протягивающие,

Запах трав, что в сердце тайно вкрадывается,
Теней сеть, что странным знаком складывается,
Вкруг луны живая дымка газовая,
Рядом шопот, что поет, досказывая,
Клятвы, днем глубоко затаенные,
И еще,—еще глаза влюбленные,
Блеск зрачков при лунном свете белом,
Дрожь ресниц в движении несмелом,
Алость губ, не отскользнувших прочь,
Милых, близких, жданных... Это—ночь!» [1])

Внутренняя рифма:

— «Ясно помню... Ожиданья... Поздней осени рыданье...
И в камине очертанья тускло тлеющих огней.
О, как жаждал я рассвета. Как я тщетно ждал ответа
На страданье, без привета, на вопрос о ней, о ней»...
(Бальмонт.)

Омонимическая рифма:

— «Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу.
О, если б так стоять во-веки
На этом тихом берегу» (Брюсов.)

— «Будет вам по калачу,
А не то, поколочу» (Пушкин.)

Начальная рифма:

— «Но свой взор насытив странным сном,
На простор спешу я снова всплыть»....
(Брюсов) и др.

Я не имею возможности дольше останавливаться на евфонических явлениях, хотя коснулся их далеко не исчерпывающе (между прочим, я ничего не сказал о «звуковых повторах» О. Брика; интересующихся направляю к сборнику «Поэтика», о котором я уже говорил), и скажу лишь, что на эту звуковую сторону речи чтецам следует обратить самое серьезное внимание и непременно *давать чувствовать* ее при тональном воспроизведении. Но «давать чувствовать» не значит *грубо подчеркивать*. Такая евфоническая назойливость, как и всякая другая, недопустима в искусстве художественного чтения (да и во всяком искусстве слова вообще). «Когда читаешь поэта,—говорит Легувэ,—нужно его читать, как поэта. Так как суще-

[1]) Валерий Брюсов. «Опыты», стр. 92

ствует размер (вероятно, ритм?), то дайте его чувствовать. Так как существуют рифмы, то не скрывайте и их. Когда стихи уподобляются живописи и музыке, будьте, читая их, живописцем и музыкантом». Без знания фонетической, звуковой природы слова, мы не ощутим его жизненного трепета. Всякое слово есть прежде всего *звук*, вернее, *звучащий организм* («цветущий организм», говорит А. Белый). С легкой руки Э. Сиверса, выступившего в 90-х годах с флагом новой филологии—«слуховой» (Ohrenphilologie) на место старой—«зрительной» (Augenphilologie), новейшие исследователи поэтики кладут в основу слух, а не зрение.

Мы, чтецы, в силу своей «произносительной» роли, должны воспринимать поэзию не иначе, как чрез слух. Но обыкновенно мы берем поэтический текст целиком, как готовые слова, без предварительной дифференциации звучащих организмов на их составные элементы. Вследствие этого мы упускаем из виду весьма ценное, если не самое ценное. Эвфоническую сторону поэзии нельзя передать без предварительного анализа звуков, а фонетический анализ немыслим без фонетического воспитания. Таково значение фонетического тембра.

Состав слога.

Под *слогом* разумеют гласный звук или гласный с несколькими согласными, объединяемые одним напором выдыхаемого воздуха. Внимательный слух воспринимает эти толчки экспирации (выдыхания) то более, то менее сильные. Наибольшая выдыхательная сила падает на главный слог, носящий название *словного центра* (грамматического ударения). На-ряду с центральным, есть в слове и второстепенные слоги. Так, в слове «свобода» имеется три слога, из которых «бó»—центральный, а два других—второстепенные, при чем предударный «сво» имеет бóльшую силу выдыхаемого воздуха сравнительно с послеударным «да».

Вспомнив цифровую градацию Потебни, мы получаем.

СВА—БÓ—ДА (орфоэпическое начертание)
2 + 3 + 1

И подобно тому, как в *слове* основным стержнем является *словный центр*, т.-е. центральный слог (в

нашем примере: «бо́»), в отдельном *слоге* (скажем в «сва») таковым стержнем является *слоговой центр*, т.-е. *слоговой*, или слогообразующий гласный звук («а»), к нему примыкают обыкновенно несколько звуков (в нашем примере: «с» и «в»), называемых *неслоговыми*.[1]) Для большей точности в терминологии следует заметить, что под *слоговым ударением, или центром* следует понимать ударение *в слоге, а не в слове*. Ударение в *слоге* падает на центральный гласный *звук*, тогда как в *слове* оно падает на центральный *слог*. Между тем Д. Коровяков понимает *слоговое ударение*, как ударение в *слове*, падающее на центральный слог,—с таким наименованием нельзя согласиться. Он говорит: «Мы видели при изложении технических условий, что для придания слову определенного смысла необходимо выделение одного из слогов, его составляющих, постановкой голосом слогового ударения».[2])

Мы сказали, что в слоге:

С — В — А

слоговой звук А выделяется сравнительно с неслоговым С и В.

Является вопрос: каким способом выделяется?

Способы выделения.

Существует три способа выделения звука, слога, слова и фразы:

1) *Динамический* (экспираторный)—с помощью *силы*.

2) *Темповый* (временный)—с помощью *длительности*.

3) *Мелодический* (музыкальный)—с помощью *высоты*.

Обыкновенно эти способы комбинируются и дают *смешанный* способ выделения.

Наша практика показывает, что динамический и темповый способы обыкновенно выступают вместе, (по крайней мере, в слоге и в слове). В языковедении мы встречаем нередко лишь два способа: динамический и мелодический,—и это возможно потому, что в по-

---

[1]) Из гласных неслоговым считается лишь полугласный Й: ай, ой, эй, уй и т. п. Такое соединение слогового гласного с неслоговым полугласным называется д и ф т о н г о м (двугласным).

[2]) Д. К о р о в я к о в. «Искусство выразительного чтения». Изд. 3. Карбасникова. СПБ. 1900 г. Стр. 76.

нятие «динамический» входит и понятие «темповый». Усиленный напор выдыхаемого воздуха, необходимый для выделения, повидимому, требует для себя сравнительно большего времени. При внимательном произнесении слова: «сва—бо—да» нетрудно заметить, как усиление слоговых гласных (а, о) совпадает с некоторым замедлением темпа.

Относительная сила звуков в слоге (ритм слога).

Сила отдельных звуков слога лежит в их *фонетической природе.* С наибольшей силой звучат гласные, затем—сонерные, далее—звонкие фрикативные и взрывные и менее всего—глухие. Сила звука зависит от простора, от величины щели для его выхода. Гласные «голосят» сильнее всех, потому что дают наибольший простор выходящему звуку. Если силу глухого звука обозначить 1, звонкого, фрикативного и взрывного—2, сонорного—3 и гласного—4, то получаем соотношение в цифрах (ритм слога)—для примера беру первый слог слова «клуб—ный»:

К—Л—У—Б=1+3+4+2,

или первый слог слова «свобода»:

С—В—А=1+2+4,

или односложное слово:

Б—Л—Е—С—К=2+3+4+1+1.

Сильному звуку, получившему широкий простор, трудно сразу уступить место следующему за ним звуку. Здесь действует закон инерции. Получается невольная задержка его—то *замедление*, которое обыкновенно связывается с *усилением.*

Музыкальная природа слогового центра.

Слоговой центр выделяется *усилением* (динамический способ) и *замедлением* (темповый); в слоге нет выделения мелодического, осуществляемого повышением. Слог—это лишь соединение ряда звуков, не больше. Он не имеет никакой мысли. Он—бессмысленен. Природа его центра—*динамо-темповая.* Мелодия, как явление мысли (а что это так, мы в свое время в этом убедимся), появляется лишь с момента, как возникает слово, понятие. Слово—это не простое сочетание звуков (как мы подходили к нему до сих

пор), а нечто большее—понятие, образ. При одном и том же сочетании звуков слово может иметь разный смысл (коса, край, ели, пара, вина, стали, пасть, кормила и др.). Таким образом мелодическое выделение центра мы будем наблюдать в слове, где есть ряд слогов, сгруппированных около одного центрального. Мы знаем, что в слове «свобода» таким центром является «БО»: этот слог выделяется не только динамо-темповым способом, но и мелодическим. Так из «глупых» слогов создается «разумное» слово.

Когда мы в целях развития отчетливости произношения (см. нашу книгу: «Техника речи») прибегаем к чтению «по слогам», то ведем его *на одном тоне* (монотоне): мы относимся к тексту не как к мысли, а как к ряду звуков, которым необходимо дать известное «мускульное» воспитание. Отсутствие смысловой стороны вызывает «бессмысленную», иначе монотонную мелодию:

Ка́к—ны́—не́—сбй—ра́—е́т—ся́—ве́—...

Каждый слоговой центр (а, ы, э, и, а и т. д.) выделяется динамо-темповым способом (усилением и замедлением). Мелодия отсутствует, но есть ритм, без которого слог не может жить, хотя бы неполной жизнью. Когда отсутствует мелодия, тогда отсутствует и работа мысли. Речь идиота, как действительно бессмысленная (без кавычек), отличается бедностью мелодии. Чем речь убедительнее, тем она богаче мелодией. Чем речь тоньше, дипломатичнее, тем сложнее ее мелодический рисунок. Как змеевидно-узорчата речь хитреца Тартюфа! Как лукаво-извилиста речь Василия Шуйского! Теперь нам постепенно начинает обрисовываться формулированное Озаровским положение, что в мелодии отражается, главным образом, смысловая суть произведения. К этому вопросу мы еще вернемся для более глубокого его освещения.

III.

Музыка слова.

Состав слова. Обстоятельства, влияющие на музыку слова. Зависимость музыки слова от местонахождения словного центра. Наиболее музыкальное слово. Музыкальная природа словного центра (грамматического ударения). Мелодия слова. Мелодия слова и фонетический тембр. Мелодия центра слова. Мелодия начала слова. Мелодия конца слова. Знаки мелодии слова. К вопросу о нотации в искусстве чтения. Гармония слова. Ритм слова. Фонетико-орфоэпическая в цифрах формула ритма слова. Темп слова. Тембр слова. Прислонки. Энклитики. Проклитики. Музыка прислонок.

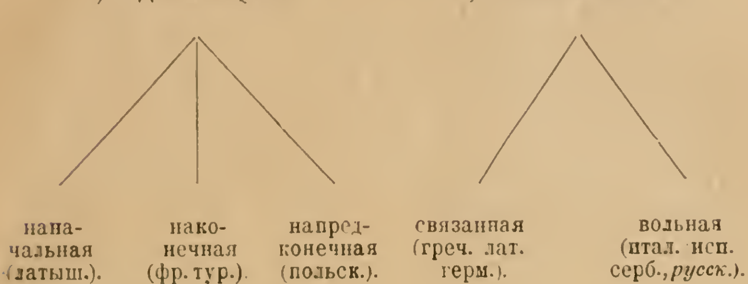
Состав слова.

Слово—сочетание звуков. *Фонетика* создает ту или другую *благозвучность* слова. *Количество* звуков порождает ту или другую *величину* его. По фонетическому составу слова бывают *благозвучные* и *неблагозвучные*. (На этой стороне музыки слова я достаточно подробно останавливался в предыдущей главе о музыке звука и потому сейчас ограничиваюсь лишь беглым упоминанием.) По своей величине слова бывают *односложные*, *двухсложные*, *трехсложные* и т. д. Вот ряд слов, начиная с односложного и кончая девятисложным: ва́л, па́на, свобо́да, прекра́сные, колоко́льными, вели́чественного, разбива́ющегося, пригля́дывающимися, распропаганди́рованными, наипредрасполо́женнейшими. Все слоги сгруппировываются около одного центрального, называемого *словным центром*, или грамматическим ударением. Центральный слог как-бы «спаивает» все остальные. Это—основной стержень всего слова.

В русском языке ударный слог не связывается с определенным местом, что можно наблюдать в других языках, напр., во французском. Наш словный центр может стоять и в конце, и в середине, и в начале (напр. в слове: «вы́дрессировавшимися» центр нахо-

дится на восьмом слоге от конца слова). Такая свобода акцентовки сообщает русскому языку необыкновенное многообразие. Не лишне будет остановить ваше внимание на классификации языков в зависимости от местонахождения словного центра, предложенной проф. Р. Брандтом в его «Начертании славянской акцентологии».

Языки с акцентовкой.



Музыкальное разнообразие слова зависит от весьма многих факторов. Одна часть этих факторов лежит *вне* говорящего лица, т.-е. в самом произведении, в структуре слова и речи, другая—в *самом* говорящем: в его индивидуальности, в физических и психических данных от природы, в техническом совершенстве и пр. (см. вступительную беседу). В данный момент я остановлюсь на обстоятельствах, зависящих от структуры и содержания речи. Музыка слова зависит:

Обстоятельства, влияющие на музыку слова.

1) от *фонетического* состава слова,

2) от *числа слогов* в слове (в частн., от числа прислонок слова),

3) от *местонахождения центра* в слове,

4) от того, живет ли слово *самостоятельной* жизнью или в *семье* других слов,

5) от *местонахождения слова в фразе*, иначе говоря, от того, участвует ли данное слово в *развитии* мысли (а потому звучит незаконченно), или в *завершении* мысли (а потому звучит законченно),

6) от того, является ли слово *главным* или *второстепенным* в логическом отношении,

7) от того, что лежит в основе данного места: *мысль, жизнь (воля)* или *чувство*, т.-е. от психологического содержания исполняемого места,

8) от метро-ритмической формы произведения,

9) от рода, вида, и стиля произведения и др.

Первый пункт уже был объектом нашего внимания, остановимся на втором и третьем пунктах, и сначала на третьем, т.-е. на зависимости музыки слова от местонахождения словного центра. (Остальные факторы обнаружатся в дальнейших выпусках теории художественного чтения.)

Зависимость музыки слова от местонахождения словного центра.

То или другое место центрального слога отражается на ритме и мелодии слова. Возьмем, напр., два слова, фонетически одинаковых (относительно), но с разным местонахождением центра, а именно: «за́мок» и «замо́к». В первом—основным стержнем (ритмико-мелодическим) является центральный слог «ЗА», во втором — «МОК». Музыка слова основывается, главн. обр., на центральном слоге. Разные центры дают разную музыку. В нашем примере в одном случае все звуки сгруппировываются вокруг *А*, в другом — вокруг *О*. Вслушиваясь в музыку обоих слов, нетрудно заметить, что второе («замо́к»), имеющее центр на конце, производит на слух более приятное музыкальное впечатление, чем «за́мок», имеющее центр в начале [только необходимо при этом наблюдении отказаться от *значения* слова и сосредоточить внимание на *звуковой* стороне его]. Но об этом речь впереди. Во всяком случае, нам уже ясна разница в музыке слова, вызванная перенесением центра на другое место.

Наиболее музыкальное слово.

Спрашивается, какое же место центра делает данное слово *наиболее музыкальным?* Выясним несколько понятие наибольшей музыкальности слова. Учение о фонетическом тембре (см. музыку звука) показало нам, что музыкальность слова зависит от его благозвучности — недаром в евфонии понятие *благозвучности* отождествляется с понятием музыкальности, что верно лишь отчасти, так как *понятие музыкальности шире понятия благозвучности*. Благозвучные слова воспринимаются легко, т.-е. «безболезненно», *с меньшей тратой энергии слушателя*. Такая легкость восприятия есть

результат *благоприятной* фонетической структуры слова, при которой — *звук преобладает над шумом*. Это-то и делает слово более музыкальным. *Легкость восприятия* слова зависит, кроме того, от благоприятной *ритмической* и *мелодической* структуры его, также делающей слово более музыкальным. Благоприятная ритмо-мелодическая структура создается *благоприятным* положением центра слова. Так. обр., музыкальность слова зависит от благоприятной структуры его, как фонетической, так и ритмо-мелодической. Только при этих условиях слово—не обездолено, а живет полной жизнью, проявляя ярко свою музыкальную природу и тем вызывая легкое восприятие его слушателем. Значит, слово, подобно человеку, может быть обездоленным и необездоленным (с той лишь разницей, что обездоленность человека зависит не только от природы, как обездоленность слова, но и от него самого).

Теперь сделаем попытку определить, какое положение центра является наиболее благоприятным для музыкальности слова.

Фиксируем внимание нашего слуха на двух словах, фонетически одинаковых (относительно) и отличающихся местом ударного слога:

Ко́локола и Колокола́

или для большей фонетической «одинаковости» заменим каждый слог слогом «та» (иначе говоря, воспользуемся приемом Смоленского, так наз. «татакирования»).

та́ — та — та — та и та — та — та — та́.

и послушаем, какой из этих двух пэонов (1-го и 4-го вида) звучит более музыкально? Нетрудно заметить, что второй. Попробуем разъяснить эти два ощущения.

Останавливаю ваше внимание на *ритмической* стороне двух данных слов. При произнесении первого слова: Ко́локола (та́-та-та-та) мы сразу, что называется, «с места в карьер», тратим большую дозу выдыхательной энергии на первый слог «КО́» (та́), выделяя его наибольшей силой и наибольшим замедлением. Вследствие этой расточительной затраты сил, мы как бы «выдыхаемся», как бы до срока «подаем в от-

ставку». В результате, все остальные слоги произносятся значительно слабее, на остатке выдыхательной энергии. Наш слух фиксирует один сильный слог и три значительно более слабых, из которых послеударный (лъ) почти что пропадает.

Во втором случае: Колоколá (та-та-та-тá)—первый слог «КО» (та) мы произносим сравнительно слабо, на втором «ЛЪ» (та)[1]), как, согласно орфоэпическим изысканиям, самом слабом слоге, мы несколько замираем, как бы для того, чтобы ярче выразить наше устремление к центральному слогу, лежащему на конце, каковое устремление определится более интенсивным произнесением предударного «КА» (та)[1]), и особенно интенсивным произнесением ударного слога «ЛÁ» (тá). В данном случае можно констатировать постепенное развитие слова, его ярко выраженный ритмический рост. Тогда как в первом случае, наблюдается ярко выраженное умирание слова. В слове «Колоколá» обнаруживается энергия, сдержанная в начале и сильно выраженная в конце. В слове «Кóлокола» — энергия, сильно выраженная в самом начале и почти сошедшая «на-нет» в конце. *Потебня́*, устанавливая закон относительной значительности слогов в слове, дал бы для наших двух слов следующее графическое начертание:

Кó — ло — ко — ла. Ко — ло — ко — лá.
3 + 1 + 1 + 1 1 + 1 + 2 + 3

Мы же, принимая во внимание, что самым незначительным (а потому и самым неясным) является третий от ударного к началу, т.-е. предпредударный, и второй к концу, т.-е. послеударный, и, кроме того, что дальнейшие слоги от ударного несколько более значительны, сравнительно с только что названными, о чем говорит орфоэпия, — позволяем себе провести некоторый корректив в означенном цифровом обозначении и дать более точную картину соотношения в цифрах:

4 + 1 + 2 + 2 2 + 1 + 3 + 4

---

[1]) Вместо *ЛО* я пишу *ЛЪ* по упрощенной фонетической транскрипции В. Чернышева: знак Ъ указывает, что здесь звучит не *О*, а еле слышное *Ы*. На том же основании вместо *КО* я пишу *КА* (в предударном слоге).

Когда мы стремимся к какой либо цели, мы всегда более энергичны, чем когда достигаем ее. Вторая ритмическая комбинация полна такой стремительностью к цели, т.-е к центру, иначе говоря, *центростремительностью*. В центростремительности проявляется жизненное начало слова. Первая же ритмическая комбинация не имеет такой центростремительности. Она полна стремлением удержаться на известном достижении,—стремлением зацепиться за известное достижение, т.-е. за центр, короче говоря, эта комбинация полна «*центроцепляемости*». Отсюда ясно, что слово «Колоко́ла» в ритмическом отношении более богато, чем слово «Ко́локола», что цифровая градация: «2 + 1 + 3 + 4» ритмически интереснее градации: «4 + 1 + 2 + 2», ибо ритм тем богаче, чем больше в нем проявлена жизнь.

Теперь возьмем для ритмического сравнения два таких слова:

Колокола́ и Колоко́льный
2+1+3+4 1+3+4+1

В том и другом случае проявление жизни почти одинаково, разница между ними лишь в конце. Обратим внимание на конец того и другого слова. Первый конец— резкий, второй, — значительно мягче, в силу имеющегося замирания в послеударном слоге «ный». Мягкий естественный конец второго слова, обыкновенно, удовлетворяет наш слух более, чем резкий противоестественный конец первого. Этот ненормальный конец напоминает нам выстрел самоубийцы, насильственно прекращающий его жизнь. Если продолжать путь сравнений, то слово «Ко́локола» представляет собой человека, раньше времени набросившегося на жизнь и с жадностью испившего весь жизненный кубок почти до дна, вследствие чего наступает преждевременная и долговременная дряхлая старость. Слово же «Колоко́льный»— это человек, с нормальным рождением, нормальным развитием всех физических и духовных сил и с нормальной смертью. Если обратиться к цифровому обозначению ритма этого слова: «1 + 3 + 4 + 1», то нетрудно заметить, что оно и рождается и замирает на самых слабых слогах: предпредударном и послеудар

ном. Самые цифры указывают на полноту жизненного круга данного слова. Отсюда понятно, что из трех ритмических комбинаций:

Ко́локола	Колокола́	Колоко́льный
4+1+2+2	2+1+3+4	1+3+4+1

нас наиболее удовлетворяет в ритмическом отношении последняя комбинация: «1 + 3 + 4 + 1», как *наиболее легкая* для восприятия.

Вслушайтесь в музыку нижеследующих слов (произнося их так, как будто после каждого из них стоит восклицательный знак):

I	II	III	IV
со́зданному!	созда́ньеце!	не создана́!	создана́ ли?!
4 + 1 + 2 + 2	3 + 4 + 1 + 2	2 + 1 + 3 + 4	1 + 3 + 4 + 1
на́званного!	назва́вшего!	не названа́!	о назва́нье!
4 + 1 + 2 + 2	3 + 4 + 1 + 2	2 + 1 + 3 + 4	1 + 3 + 4 + 1
про́данному	прода́жею	не продава́й	продава́йте
4 + 1 + 2 + 2	3 + 4 + 1 + 2	2 + 1 + 3 + 4	1 + 3 + 4 + 1
про́игрыша	про́игрывал	переигра́л	проигра́ла
4 + 1 + 2 + 2	3 + 4 + 1 + 2	2 + 1 + 3 + 4	1 + 3 + 4 + 1

— Вы заметите, что третий и четвертый столбцы звучат музыкальнее, чем первый и второй (к сожалению, нельзя составить четырехсложных слов, фонетически совсем одинаковых и отличающихся друг от друга лишь местонахождением словного центра). Первый и второй столбцы (первая пара) отличаются от третьего и четвертого (второй пары) значительно больше, чем каждый столбец от соседа. Разница между сочетаниями 3 + 4 + 1 + 2 и 2 + 1 + 3 + 4 значительно больше, чем между сочетаниями 4 + 1 + 2 + 2 и 3 + 4 + 1 + 2, с одной стороны, и между сочетаниями 2 + 1 + 3 + 4 и 1 + 3 + 4 + 1—с другой. Из двух последних, более музыкальных сочетаний, словà четвертого столбца выигрывают сравнительно со словами третьего в том отношении, что они имеют более явственное завершение слова (добавочные слоги: «ли«, «нье», «те» и «ла»). Сочетание последней группы слов:

1 + 3 + 4 + 1

я считаю *ритмо-орфоэпической в цифрах формулой наиболее музыкального слова.*

Если к данной комбинации 1 + 3 + 4 + 1 мы прибавим слог в начале или по слогу с обеих сторон, то это обстоятельство не внесет существенных изменений в ее музыку и не будет противоречить данной формуле. Так, прибавляя к сочетанию 1 + 3 + 4 + 1 («проигра̀ла») слог в начале, получаем сочетание 2 + 1 + 3 + 4 + 1 («не проигра̀ла»), а прибавляя по слогу с обеих сторон получаем 2 + 1 + 3 + 4 + 1 + 2 («не проигра̀ла же»). Полученные сочетания: «не проигра̀ла», и «не проигра̀ла же») немногим отличаются от «проигра̀ла, и местонахождением словного центра «ра» и соотношением между повышением и понижением не нарушают принципов, лежащих в основе данной формулы.

Если считать, что всякое четырехсложное слово есть с метрической точки зрения *пеон*, то можно сказать, что наиболее музыкальными в ритмическом отношении являются пеоны 3-го и 4-го видов. При чем, пэон 4-го вида при некотором видоизменении нередко *уподобляется пэону 3-го вида.* Это можно видеть в пэонических стихах с *женским* окончанием, когда к пэону прибавляется лишний слог, напр:

◡ ◡ ◡ ⏑́ ◡

«Сидит в раздумье одиноко*м*»

(Лермонтов).

◡ ◡ ◡ ⏑́ ◡

«Я говорил при расставан*ье*»

(Фет).

Последнее сочетание «при расставанье» имеет следующее цифровое обозначение: 2 + 1 + 3 + 4 + 1, иначе, это есть сочетание, весьма близкое формуле 1 + 3 + 4 + 1, т.-е. формуле пэона 3-го вида. Тоже можно наблюдать в *первой* половине пэонического стиха (чаще всего, при пиррихии в 1-й и 3-ей стопе), когда слово не укладывается в пэоне 4-го вида и своим окончанием захватывает *один слог следующей за ним пиррихической стопы.* Напр.:

◡ ◡◡ ⏑́ ◡

«*Нижегородский* мещанин»

(Пушкин).

◡ ◡ ◡ –́ ◡
«*И состязаться* не дерзаю»
(Баратынский).

◡ ◡ ◡ –́ ◡
«*О, возвратися,* возвратись»
(Жуковский).

Здесь, с прибавлением к пэону 4-го вида одного слога, получится то же ритмическое сочетание 2+1+3+4+1, т.-е. слово, подобное пэону 3-го вида, или формуле 1+3+4+1 (разница состоит в одном добавочном слоге). По исследованию А. Белого [1]), эта ритмическая комбинация, в которой последний слог взят из дальнейшей пиррихической стопы, встречается чаще других. Такое широкое применение данного сочетания в наиболее ритмических стихах говорит о его ритмичности.

Итак, *наиболее музыкальным словом* можно считать *многосложное слово, имеющее центр ближе к концу, но не на последнем слоге, и, следовательно, ярко выраженное начало и достаточно явственный конец, при благоприятной фонетической структуре.* Эта формула обращает наше внимание на наиболее удачное местонахождение словного центра, как на весьма важный фактор при определении музыкальности слова и речи, что, зачастую, упускается из виду. В нашем языке, имеющем разноместную вольную акцентовку, этот фактор должен быть объектом большого внимания. Благодаря новой формуле, становится понятным то антимузыкальное впечатление, которое производят такие слова, как «выдрессировавшимися» или 5-ти, 6-ти и 7-ми сложные рифмы приведенного выше стихотворения В. Брюсова: «Ночь». Много есть слов в нашем языке, но не всем им место в художественной речи. Я не хочу сказать, что наиболее художественное впечатление в речи производит лишь сочетание 1+3+4+1. Художественность поэтической речи зависит от весьма многих факторов (образность и др.), которые так же важны, как и музыкальность. Да и самая музыкальность речи должна соответствовать стилю произведе-

---

[1]) Андрей Белый «Символизм», стр. 276—280.

ния. Торжественный стиль не может быть передан четырехстопным ямбом. Боевой анапест неуместен там, где необходим плавный амфибрахий. Сравнивая два стиха: Державинский, звучащий медленно в темпе andante:

◡ ⩘ ◡◡ ◡ ⩘ ◡ ⩘
«На лаковом полу моем»

с Пушкинским, звучащим быстрее в темпе allegro:

◡ ◡ ◡ ⩘ ◡ ⩘ ◡ ⩘
«Напоминают мне оне»,

Андрей Белый говорит, что каждый из них является отразителем своей эпохи: «Стиль од и торжественных посланий XVIII века ритмически отразился в русской поэзии обилием полу-ударений на второй стопе. Большая вольность в простоте быта, стиль дружеских шутливых посланий, свобода в овладении формой в начале XIX столетия запечатлелась в ритме обилием полу-ударений на первой стопе ямба (вместо хода «◡ ⩘ ◡ ◡» стали употреблять ход «◡ ◡ ◡ ⩘»).

Учитывая стиль произведения, его эмоционально-образное содержание, требующие соответствующих ритмических ходов, — мы, конечно, далеки от того, чтобы заявлять об исключительном значении и применении формулы 1 + 3 + 4 + 1, но выдвигаем ее с целью фиксации внимания теоретиков на данном явлении, как на факторе значительном в музыкальности речи. В нашей попытке установить целый ряд параллелей в музыке слова и музыке фразы найдет себе место и названное положение, которое, надеемся, объяснит бо́льшую музыкальность периодической речи сравнительно с речью, состоящей из ряда коротких предложений, поможет вообще вскрыть музыкальность художественной речи, стихотворной и прозаической, и, возможно, прольет свет на структуру некоторых видов произведений, как новеллы и др., и классических речей древних риторов с их значительной по размеру главной частью и незначительными вступлением и заключением и т. д. Пока же будем говорить об отдельном слове и анализировать его музыкаль-

ные принципы, которые обнаружатся в фразе еще ярче.

Музыкальная природа словного центра.

Подобно тому, как *в слоге* из всех звуков выделяется центральный гласный *звук, в слове*, из всех слогов выделяется ярче других центральный *слог*, т.-е. словный центр, или, как принято его называть, грамматическое ударение. Способы выделения нам известны — это динамический, темповый и мелодический (обыкновенно, имеющие комбинационную форму). Слоговой центр выделяется динамо-темповым способом (динамическим и темповым). Как же выделяется словный центр? Если обратиться к взгляду теоретиков художественного чтения, то их можно разделить на три группы: одни (Боборыкин, Коровяков) находят, что словный центр пользуется и динамическим и темповым способами, другие (как Смоленский) замечают в нем или динамическое или мелодическое выделение; третьи (Острогорский, Бродовский, Озаровский, Сладкопевцев) — все три способа: динамический, темповый и мелодический. Взгляды лингвистов тоже разделяются: одни высказываются за три способа, другие — за два, третьи — за один лишь динамический. По отношению к выделению слова в фразе, т.-е. *логического центра*, можно сказать, что большинство лингвистов видят в нем и *динамическое* и *мелодическое* начало. Точно так же можно признать установившимся *динамическое* выделение главного слога в слове, т.-е. словного центра. Самое название *ударение* (лат. accentus, фр. accent) указывает на *силовую* сторону этого явления. Термин «ударение» — не точен (говорят: мелодическое ударение), ибо соответствуя одному способу выделения, он не соответствует другим, мелодическому и темповому. По отношению к *главному месту* слога, слова и фразы, я поддерживаю термин *центр* (слоговой, словный, логический центр), и по отношению к *тональному выражению* этого центра я бы предложил термин *выделение* (динамическое, темповое, мелодическое выделение).

В музыке слова я уже говорил, что его центр пользуется и динамическим и темповым выделением. Такой взгляд основывался на том, что *усиленный* вокализированный выдох при гласном звуке, получив

широкий простор для своего выхода, не может быть ликвидирован быстро; он, в силу инерции, задерживается в этом пункте и тем создает *замедление* звука. (Замедление усиливает внимание слушателя. Вообще все более значительное в речи и чтении обыкновенно передается относительным замедлением.) То же явление наблюдается и в слове. Музыкальную природу центрального слога в слове можно сравнить с природой гласного звука в слоге, во-первых, потому, что главное значение в центральном слоге имеет также его гласный звук, и, во-вторых, потому, что первые слова состояли из одного лишь слога и лишь позднее эволюционировали в слова с несколькими слогами; и теперь есть много слов, состоящих из одного слога. С другой стороны, слово есть понятие и вместе с другими словами, а то и одно, составляет предложение, выражающее определенную мысль. Мысль выявляется движением мелодии. Мелодия определяется повышением или понижением центрального слога, точнее, его гласного звука. Для выявления мелодического движения необходимо *замедление* гласного звука, регулирующего данное движение. Все это выяснится при разборе *мелодического* выделения словного центра, к которому я и перехожу. Тут необходимо взять три случая: 1) слово представляет собою предложение, 2) слово является логическим центром и 3) слово не является логическим центром.

I. *Слово представляет собою предложение.* В этом случае слово как выразитель мысли передает ее соответствующим мелодическим движением, т.-е. повышением или понижением центрального гласного звука. Примеры—

1	Вопрос:	Ответ:
	Пра́вда?	«Пра̀вда.»

В первом случае словный центр «пра» идет вверх, во втором—вниз; с этим незначительным мелодическим движением соединяется незначительное в данном случае замедление и незначительное усиление.

2) Приказ: Переспрос:

«Скорей!!»—скоре...ей!! — «Скорей?.»—скоре...ей?
Словный центр «рей» выделяется и силой, и темпом, и высотой, т.-е. всеми тремя способами; в первом случае особенно ярко обнаруживаются динамический и методический способы (хотя участвует и темповый), во втором—темповый и мелодический (хотя участвует и динамический).

II. *Слово является логичексим центром.* Центральные слова несут в себе ядро мысли и, как таковые, регулируют мелодию, отражающую эту мысль. Непосредственным регулятором являются центральные звуки центрального слога. Примеры:

1) «Ваня пошел гулять» = Ва..ня по шел гу ля..ть

2) «Ты не чеченец, ты старуха!»—

Ты не чече..нец, ты ста ру...ха

В обоих примерах словные центры выделяются и высотой, и силой, и темпом; при чем во втором примере, более выразительном, явственнее, чем в первом, обыденно-разговорном.

III. *Слово не является логическим центром.* Предъидущие случаи легче было выяснить, чем настоящий. Мелодию логических центров без особого напряжения может уловить каждое ухо. Сложнее дело обстоит с мелодией второстепенных слов. Здесь требуется хорошее, развитое ухо. На обыденно-разговорном примере нам трудно будет проследить нужные рычаги тона. Придется остановиться на примере *более идеалистической* формы (см. вступительную беседу—формы речи), с его некоторым замедлением и некоторой певучестью; тут легче будет воспринять те legato, котоми пользуются словные центры. Беру начало «Порога» Тургенева (стиль данной вещи не позволяет ее читать в реалистической форме).

1) «Я вижу громадное здание». (Произнесите медленно).

— медл: я ви⌢жу гро ма⌢дное зда..ние.

Словные центры второстепенных слов: «ви» и «ма» (отмечены legato:⌢) выделяются тремя способами, хотя и менее явственно, чем словный центр главного слова «зда».

Или такое место из — «Жизни» Гоголя («Говорит Египет»).

2) «Смерть, смерть властвует над миром и человеком».

—Сме..рть сме...рть вла⌢ствует над ми⌢ром и

че ло ве⌢ком.

Выделение центров главных слов (знак пунктира: · · ·) и центров слов второстепенных (знак legato:⌢) пользуется и силой, и темпом, и высотой, то более, то менее значительными. Чем художественная речь дальше от обыденно-разговорного языка и ближе к вокально-речитативной форме, тем легче уловить отмеченные хроматические legato второстепенных слов. Речевой мелодии присуща волна, в которой проявляет себя мелодический *принцип подъема через падение и падения через подъем* (впервые примененный нами в декламации в 1913 г.). Наши наблюдения показывают, что эта волна регулируется, в первую очередь, словным центром логических центров и затем, в степени менее интенсивной, менее заметной, словными центрами второстепенных слов.

Вывод: музыкальная природа словного центра: динамо-темповая и мелодическая.

Мелодия слова и фонетический тембр.

Мелодией слова называется изменение высоты в ряде следующих один за другим звуков его. Как было уже сказано, много факторов отражается на музыке слова и, в частн., на мелодии его. Остановимся на факторе фонетическом. Как я уже упоминал и как в ближайшем изложении будет подтверждено, главным регулятором мелодии слова (и даже речи) является

слоговой центр словного центра, т.-е. ударный гласный звук слова. С этим ударным гласным могут стоять рядом различные согласные: и сонорные, и звонкие фрикативные, и звонкие взрывные, и глухие. То или другое соседство далеко не безразлично для мелодии слова. Некоторые из согласных принимают участие в мелодическом движении центрального гласного. Это участие обусловливается их фонетической природой. Чем больше согласные по своей природе приближаются к гласным, тем их участие оказывается бо́льшим. Так сонорные звуки (м, н, р, л) занимают в этом отношении *первое* место, а звонкие фрикативные (в, з, ж, южно-русское г) — *следующее* за ними. Звонкие взрывные принимают малое участие, а глухие—не принимают *никакого* участия в мелодическом поведении ударного слога. Сравните два слова: «поп» и «лом». Даже при спокойном их произнесении вы заметите, что мелодия первого слова выражается одним гласным *О*, а в мелодии второго на-ряду с гласным *О* участвуют и соседние сонорные *Л* и *М*. Это явление обнаружится еще ярче при более выразительной интонации данных слов, хотя бы в фразах: «Уверяю вас, что это *поп!*» и «Уверяю вас, что это *лом!*» Более протяжное произнесение данных слов в этих фразах дает возможность даже плохому слуху заметить, что в мелодии слова «поп» глухой *П* не принимает никакого участия, а в мелодии слова «лом» сонорные *Л* и *М* участвуют довольно явственно. Точно так же вы можете сравнить слова: «как» и «лак», «бок» и «бон», «хор» и «нор», «поспать» и «посланье», «пить» и «лить» и мн. др. Следует заметить, что вышеуказанные согласные (сонорные и звонкие фрикативные) играют в мелодии слова тем бо́льшую роль, чем медленнее темп речи. На этой стороне музыкальной выразительности внимание наших декламаторов еще никем не останавливалось. А между тем уместный учет этого явления, напр., в медленной певучей форме речи, где идеалистический элемент преобладает над реалистическим (см. вступительную беседу), увеличивает благозвучность нашей речи. Итальянские певцы используют сонорные согласные (особенно М и Н) в мелодии исполняемых фраз

и тем достигают бо́льшей благозвучности. Итальянская школа пения знает специальные упражнения на мелодии названных звуков. Школа художественного чтения также должна обратить на это серьезное внимание и давать специальные упражнения на мелодии более звучных согласных звуков. Следует добавить, что вообще в мелодии слова принимают участие все звуки, кроме глухих (участвующих лишь в тембре и ритме), одни, как гласные, более значительное, другие, как звонкие взрывные, менее значительное. Так. обр., фонетика слова участвует и в ритмической и в мелодической стороне речевого движения.

Мелодия центра слова.

В односложном слове, состоящем лишь из одного ударного слога, имеется только *центр*. В многосложных словах, состоящих из нескольких слогов до и после ударного слога (центра) имеются, кроме центра, *«начало»* и *«конец»* слова: «начало» состоит из слогов до центра, а «конец»—из слогов после центра. Такое расчленение дает нам возможность лучше выяснить мелодическую природу слова. Подобное же расчленение ждет нас и в музыке фразы. Остановимся на мелодии *центра*, что удобнее всего разобрать на односложном *слове*, так как в противном случае нам придется насильственно «потрошить» слово, выхватывать из «разумного» слова «глупый» слог. Нельзя рассматривать *мелодию*, отразительницу мысли, на мало говорящем нашему уму слоге. Возьмем такой случай: одно лицо спрашивает: «Что это такое?», другое отвечает: «Вал» (первый ответ, менее выразительный), первый удивленно переспрашивает: «Что?» и второй уже с большей выразительностью повторяет «Ва-ал!» (второй ответ). Возможны разные мелодические формы этого второго ответа (останавливаюсь сначала на *втором* ответе, потому что он имеет более яркую мелодию гласного А)—я беру одну из возможных форм, к которой прибегают чаще других. В этой форме ответа «Ва-ал» можно наблюдать такую мелодическую линию: слово рождается на фрикативном *В*, вычерчивая некоторую дугу, главным образом, на центральном *А* и замирает на сонорном *Л*. Я говорю «главным образом на А», потому что *гласному* звуку принадлежит *домини-*

рующая роль в мелодии слова, а участие в мелодии соседних звуков является участием *лишь дополнительным*, акцессорным. Итак, *центральный, ударный гласный звук*—вот *сердцевина* мелодии слова, вот *мелодический регулятор* слова; а в мелодии *фразы* такими регуляторами являются *центральные, выделяемые гласные звуки центральных выделяемых слов*. Этим определяется исключительно важное значение центрального гласного в мелодии речи вообще.

Для графического обозначения повышения мелодии возьмем обычный знак: ´

а для понижения мелодии—знак: `

соединив их, получаемый первый знак (ноту) нашей речевой нотной системы:

Ва-ал = Вал (второй ответ)—

знак, носящий название: *средняя дуга падения*.

Если взять *первый*, менее выразительный ответ: «Вал», то в нем мелодия не вычерчивает той дуги, как мы имели в предыдущем примере, т.-е. не имеет небольшого предварительного заноса вверх звука А, а спускается в данном случае вниз без заноса. Следует заметить, что это понижение гласного не идет *неуклонно по строго прямой линии* сверху вниз (точно так же, как и повышение снизу вверх), а имеет некоторый незначительный изгиб (дугообразность): в мелодическом *движении* звуков есть своя траектория. Мы получаем:

Вал: = Вал (первый ответ) —
знак, носящий название: *малая дуга падения*.

Вопрос:	Ответ:
Ты согласен?	Да.

Эта простая маловыразительная разговорная форма.

Раз мы заговорили о видах дуги падения, то я считаю уместным рассмотреть все те, которые нами употребляются для схематического графического изо-

бражения мелодии центра слова, хотя бы в общих чертах. Все знаки мелодии центра ставятся над *словным центром*. В подавляющем большинстве случаев дугой падения отмечается центр последнего логически-ценного слова, когда мысль заканчивается:

Дуга падения имеет следующие виды:

1) Малая дуга падения
2) Средняя »
3) Большая »
4) Малая восходящая дуга падения.
5) Средняя восходящая дуга падения.
6) Большая восходящая дуга падения.
7) Полузаконченная дуга падения.
8) Плоская дуга падения.

1) *Малая дуга падения* (◝) — это простейший вид падения, приблизительно на *секунду* или *терцию*. Напр., —

Вопрос: ◝ Ответ:
— «Где проводишь вечера?» — «Дома» (малая дуга падения).

2) *Средняя дуга падения* (⌒) — имеет небольшой предварительный занос вверх и указывает на относительно бо́льший интервал понижения, приблизительно на *кварту или квинту*. Напр. (продолжаю только что начатый диалог) —

Переспрос: Ответ:
— «Ты? Где?» — «До́ма» (средняя дуга падения).

3) *Большая дуга падения* (⌒ +) указывает на еще больший интервал, приблизительно на *октаву*, на еще бо́льшую силу утверждения. Напр. (продолжаю диалог; приятель не верит такой усидчивости «домоседа», чем нервирует его) —

— «Да брось смеяться-то!» — «Вот несносный человек!»
⌒ +
«Да уверяю тебя, что дома!» (большая дуга падения).

В средней и большой дугах падения увеличивается их дугообразность тем, что перед понижением мелодия гласного *О* несколько повышается; тем не менее *преобладающее* значение остается за частью *нисходящей*.

Такое преобладающее значение понижения объясняется усилением *утверждения* в интонации данных слов, всегда понижающего мелодию.

4) *Малая восходящая дуга падения* (⌒),

5) *Средняя восходящая дуга падения* (⌒),

6) *Большая восходящая дуга падения* (⌒+).

При этих знаках мы имеем другой мелодический рисунок, а именно: преобладание повышения (восхождения) над понижением (нисхождением), почему в отличие от обычного типа дуг падения они называются «восходящими». Употребляются они при *восклицании* и при *вопросе* (последний может иметь и другую мелодию, о чем я скажу дальше). При увеличении интенсивности восклицания или вопроса увеличивается интервал первой восходящей части этой мелодии слова, отсюда — малая, средняя и большая восходящие дуги падения. Здесь повышение (восхождение) выражается так ярко, что нужно иметь хороший воспитанный слух, чтобы заметить *небольшое понижение, сменяющее* повышение. Это-то понижение и придает мелодии характер *законченности*, чего нельзя иметь при одном повышении. Несмотря на малое понижение, все же это — дуга *падения*, потому что моментом, определяющим характер мелодического движения, является всегда *вторая* часть этого движения, которая в данном случае, *понижается*. В основе интонации с восходящей дугой подъема лежит *эмоциональное* начало (т.-е. та или иная сила *чувства*), тогда как в основе интонации с простой дугой падения лежит *интеллектуальное* начало (т.-е. та или иная сила *утверждения*). Примеры—

— «Скорей!» — малая восходящая дуга падения.

— «Скорей!!» — средняя « « «

— «Скорей!!!» — большая « « «

— «Где ж он?» — малая « « «

— «Где ж он?» — средняя « « «

— «Где ж он?» — большая « « «

— Приятель дорогой, здорово».

— Как! где же справедливость?»

— «Держи! держи!!».

— Пора, пора! — взываю к ней».

Итак, чем выразительнее какая-либо дуга падения, тем это больше отражается или 1) на ее *второй*, *нисходящей* части, когда в основе мелодии лежит интеллектуальное начало или 2) на ее *первой*, *восходящей* части, когда в основе лежит эмоциональное начало.

7) *Полузаконченная дуга падения* (⌒) указывает на то, что хотя данная мысль и высказана, тем не менее полная каденция неуместна, так как означенная мысль в близком родстве с мыслью дальнейшей; обычное место этого знака на центре перед *двоеточием*. Примеры:

— «Как ваше имя?» Смотрит он

И отвечает: «Агафон».

— «Осел увидел соловья

И говорит ему: «Послушай-ка, дружище».

8) *Плоская дуга падения* (⌢) указывает на почти монотонное звучание центрального слога; с весьма незначительным изменением высоты. Ставится она над центральным словом, после которого непосредственно идет (лишь отделяемое паузой) другое центральное слово. Эту мелодию можно объяснить музыкальным принципом «подъем через падение и падение через подъем», а именно: всякое центральное слово повышения, т.-е. участвующее в *развитии* мысли, а не в ее завершении, стремится вверх, т.-е.

/
/
/

а непосредственное соседство с дальнейшим, более значительным центром, тоже стремящимся вверх, принуждает данное слово в силу принципа подъема через *предварительное* падение — итти вниз, т.-е.

↘

Получается коллизия, разрешающаяся в *средней равнодействующей* этих двух борющихся направлений, т.-е. в черте, точнее, в плоской дуге:

↗ ↘ — — — = —— = ‿ — плоская дуга падения.

[Здесь так же наблюдается отсутствие строго выдержанной прямой линии, ибо словный центр несколько повышается]. Примеры:

— «Как мало | прожито, как много | пережито».

— «Чем ночь темней, тем ярче звезды».

(В музыке отдельного слова я не могу более подробно говорить о знаках мелодии слова, как перечисленных, так и дальнейших; знакомлю лишь в общих чертах и вернусь к ним в «мелодии речи».)

Дуги падения выражают законченность (понижение разъединяет) и указывают на мелодию *заключения*, *утверждения*, *уверенности*, *приказа* и т. п. Добавлю, что *неприятные* чувствования обыкновенно пользуются понижением; равным образом и положения, являющиеся безусловными, выясненными.

Дуга подъема. Перехожу к другой мелодии центра слова, обратной той, которую мы рассмотрели, т.-е. к мелодии подъема. Если на первый наш вопрос: «Что это такое?» был бы ответ не «Вал», а, скажем, «Вал и траншея», то над словом «Вал» дуга падения была бы неуместна, так как данным словом мысль не исчерпывается. В этом случае мелодия гласного *а* направится вверх:

«Вал»... = «Вал»... — малая дуга подъема;

получили знак, обратный малой дуге падения, которая в настоящем ответе будет уместной на слове «траншея», заканчивающем ответ.

Вопрос: Ответ:

— «Что это такое?» — «Вал и траншея».

Дуга подъема имеет следующие виды:
1) малая дуга подъема
2) средняя дуга подъема
3) большая дуга подъема
и при параллелизме мелодии в синтаксических частях повышения:
4) дуга подъема с 1-й точкой
5) « « « 2-мя точками
6) « « « 3-мя и т. д.
7) « « переломная (со стрелой).

1) *Малая дуга подъема* (◡) — указывает на небольшое повышение, приблизительно на секунду или терцию; маловыразительная форма подъема напр.:

— «Вот наш герой подъехал к сеням».

— «Идет меж кресел по ногам»...

— «Где был ты, сын?» (вопрос).

2) *Средняя дуга подъема* (◡) — указывает на несколько больший подъем мелодии, приблизительно на кварту или квинту; относительно более эмфатическая форма повышения: здесь имеется некоторый предварительный занос мелодии центрального гласного вниз. Напр.:

— «Однако ножка Терпсихоры

Прелестней чем-то для меня».

— «А что театр?» — О, сиротеет» (вопрос).

— «Муж?» — Как не так. Совсем не муж» переспрос.

3) *Большая дуга подъема* (◡+) — обозначает большое повышение, приблизительно на октаву и больше; форма большей выразительности; здесь так же имеется предварительный занос вниз центрального гласного звука. Напр.:

— «Вы так же, маменьки, построже
За дочерьми смотрите вслед,

Держите прямо свой лорнет,

Не то... не то... избави боже!».

— «Нет, право? Так у нас умы»... (вопрос)

— «Чем служишь ты?» — «Чем служишь?» (переспрос).

Как видно из приведенных примеров все дуги подъема могут быть выразителями *вопроса* и *переспроса*. Что касается *вопроса*, то следует заметить, что он выражается вообще *подъемом*, но подъемом двух родов: 1) когда более значительный подъем идет *после* менее значительного спуска (знак: большая дуга подъема — ⌣+, средняя дуга подъема — ⌣ и малая дуга подъема — ⌣); в последнем случае заноса вниз нет и 2) когда более значительный подъем идет *до* менее значительного спуска (знак: малая, средняя, большая восходящие дуги падения — ⌒, ⌒, ⌒+). Вот несколько строк из «Галуба» Пушкина, где встречаются разные виды вопроса.

— «Где был ты?

— «Около станиц

Кубани, близ лесных границ.

— «Кого ты видел?

— «Супостата».

— «Кого, кого?»

— «Убийцу брата».

— «Убийцу сына моего?».

Итак, чем выразительнее какая-либо дуга подъема, тем это больше отражается на ее *второй*, *восходящей* части и тем бо́льший требуется предварительный занос вниз первой, нисходящей.

4) *Переломная дуга подъема и дуги с точками.* Они имеют место при параллелизме мелодии в протазисе (повышении). В сложном предложении (периоде) центр каждой дальнейшей повышающейся части должен быть на *тон* выше центра предыдущей и на *два тона*, если эта часть на переломе; поэтому над центром первой части повышения ставится знак: ⌣·, над второй — ⌣··,

над третьей—⌣··· и т. д., а над центром переломной части—⌣ (более подробно об этом в мелодии речи). Примеры:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —

На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг».

«И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей,
Минувших дней богатство, славу,
И песни дочери своей
И старый дом, где он родился»...

Дуга подъема привлекает внимание слушателя на то, что следует дальше, указывает на незаконченность (повышение соединяет); в ней мелодия *продолжения*, *сомнения*, *вопроса* и т. п. Добавлю, что *приятные* чувствования обыкновенно прибегают к повышению; равным образом, положения, когда ум устремляется вперед, к дальнейшему, что необходимо еще выяснить.

Мелодия начала слова.

Подобно тому, как при анализе мелодии центра слова, мы не выхватывали одного слога из слова, а пользовались целым *односложным словом* (потом с целью более широкого освещения мы сознательно вышли из этих границ), по тем же соображениям мелодию начала слова мы рассмотрим на целом слове, имеющем, кроме центрального, и другие слоги до центра (которые называются мною *«началом»* слова и притом условно, потому что слово может начинаться с центра). Возьмем хотя бы слово «никогда»—

начало: центр:
нико — гда

Разберем мелодические схемы этого начала: «нико». Здесь я усматриваю три случая: 1) когда мелодия начала слова идет *в том же* направлении, что и мелодия центра (в зависимости от направления этого

центра получается нисходящее или восходящее начало); 2) когда мелодия начала идет в направлении *противоположном* мелодии центра (в зависимости от направления этого центра получается восходящее или нисходящее начало), и 3) когда мелодия начала слова идет *прямо*, оставаясь приблизительно на одной высоте, не поднимаясь и не спускаясь прямое начало).

Мелодия центра направляется или вниз, или вверх. Остановимся на первом случае, когда названная мелодия идет *вниз*, т.-е. имеет дугу падения. В этом случае мелодия начала слова может иметь такое графическое изображение:

1) нисходящее начало ╲
2) прямое начало — ⌒╲
3) восходящее начало ╱

(Из нескольких видов дуги падения центра я для удобства рисую лишь один.

1) *Мелодия нисходящего начала*:

╲ ⌒╲

идет сверху вниз, в том же направлении, что и мелодия центра «Гда». Напр.—

вопрос:

«Вы, я надеюсь, не обидите меня?»—

ответ:

╲ ╲
—«Никогда».

(Ответ человека солидного, пожилого; в ответе чувствуется: «Что вы, помилуйте? Будьте спокойны», темп—медленный; губы отвечающего выдвинуты вперед; центральный знак—малая дуга падения).

2) *Мелодия восходящего начала:*

╱⌒╲

направляется вверх, а мелодия центра идет вниз; яркий пример смены подъема падением, иначе

говоря, действия мелодического принципа падения через предварительный подъем; в результате—более выразительная мелодия. Напр.—

вопрос:

—«Ты не бросишь меня?»

ответ:

—«Никогда!»

(Ответ человека молодого, горячего; в ответе чувствуется: «Клянусь тебе!»; темп—скорый; центральный знак—средняя восходящая дуга падения).

3) *Мелодия прямого начала*:

направляется прямо, по горизонтали, а мелодия центра несколько спускается вниз; форма маловыразительная, часто встречающаяся в простом разговоре. Напр.—

вопрос:

—«Были у нас дела с этим трестом?»

ответ:

—«Никогда».

(Ответ человека делового, занятого; в ответе чувствуется: «Довольно, не продолжайте»: темп—скорый; центральный знак—малая дуга падения).

Во всех примерах я беру лишь *одну* из нескольких возможных интонаций.

Перехожу ко второму случаю, когда мелодия центра идет *вверх*, т.-е. имеет дугу подъема. В этом случае мелодия начала слова может иметь такое же графическое изображение:

2) нисходящее начало
3) прямое начало
1) восходящее начало

2) *Мелодия нисходящего начала:*

направляется вниз, а мелодия центра идет вверх; яркий пример смены падения подъемом, иначе говоря,

действия мелодического принципа подъема чрез предварительное падение; в результате — более выразительная мелодия. Напр.—

Утверждение:

—«Я не вернусь к тебе никогда!»

Переспрос:

— «Никогда?»

(Переспрос человека удивленного, неприятно-пораженного: в переспросе чувствуется: «боже мой, неужели?» темп—замедленный; центральный знак—большая дуга подъема).

1) *Мелодия восходящего начала:*

идет снизу вверх, в том же направлении, что и мелодия центра «где». Напр.—

Утверждение:

—«Я не прощу тебе этого!»

Вопрос:

—»Никогда?»

(Вопрос человека притворно-испугавшегося, в вопросе чувствуется притворство: «Неужели? Ах, как я несчастен, как несчастен», темп—скорый; губы вопрошающего выдвинуты вперед; центральный знак—большая дуга подъема).

3) *Мелодия прямого начала:*

направляется прямо, по горизонтали, а мелодия центра несколько поднимается. Напр.:

Утверждение:

Ученик.

—«Иван Иванович! Здесь написано: «никогда».

Переспрос:

Учитель.

— «Никогда?»

(Переспрос учителя или обдумывающего свой ответ ученику, или занятого своими собственными мыслями, ничего общего не имеющими с мыслями ученика; переспрос—в первом случае—сознательный, вдумчивый, во втором—бессознательный, равнодушный; темп в первом случае—более замедленный, чем во втором; центральный знак—малая дуга подъема).

На каждую мелодию начала слова можно было бы привести много примеров разных интонаций, я привел лишь по одной интонации и думаю, что этого достаточно для характеристики описываемого явления в общих чертах.

Мелодическая природа слогов после центра (что я называю *концом*» слова и притом условно, потому что слово может оканчиваться центром) разбирается мною также в общих чертах. В силу уже высказанных соображений беру не один конечный слог, а двухсложное слово, первый слог которого является центром, второй—концом слова, напр.— Мелодия конца слова

центр: конец:
пра — вда

Рассмотрим мелодические схемы конца «вда». Здесь также можно видеть три случая: 1) когда мелодия конца слова идет *в том же* направлении, что и мелодия центра (в зависимости от направления этого центра получается нисходящий или восходящий конец), 2) когда мелодия конца слова идет в направлении *противоположном* мелодии центра (в зависимости от направления этого центра получается восходящий или нисходящий конец) и 3) когда мелодия конца слова идет *прямо*, по горизонтали, оставаясь приблизительно на одной высоте, не поднимаясь и не опускаясь—(прямой конец).

Когда мелодия центра идет *вниз*, т.-е. имеет дугу падения, то мелодия конца графически может быть изображена так:

/ 2) восходящий конец
⌒_ _ 3) прямой конец
\ 1) нисходящий конец

1) *Мелодия нисходящего конца*:

⌒\
\

неукоснительно продолжает мелодию центра вниз. Напр.:

⌒\

—«Итак, мы можем заявить, что это истинная правда».

(категорическое утверждение; центральный знак—средняя дуга падения).

2) *Мелодия восходящего конца:*

⌒\ /

изменяя направление центра, заворачивает вверх, чем утончается интонация слова. Напр.:

Вопрос:
—«Как вы думаете это, правда?»

Ответ:
⌒\ /
—«Правда».

(В ответе чувствуется раздумье: «Пожалуй»; темп—замедленный; центральный знак—средняя дуга падения).

3) *Мелодия прямого конца*:

⌒_ _

остается на последнем пункте мелодического движения вниз центра слова, не продолжая его, а оставаясь на горизонтали; форма часто встречающаяся в простом разговоре. Напр.—

Вопрос:
—«Что у вас за газета?»

Ответ:
\ _ _
—«Правда».

Когда мелодия центра идет вверх, т.-е. имеет дугу подъема, то мелодия конца графически может быть изображена так:

/ 1) восходящий конец
◡ — 3) прямой конец
\ 2) нисходящий конец

1) *Мелодия восходящего конца:*

◡/ /

неукоснительно продолжает мелодию центра вверх. Напр—

Утверждение:

—«Поздравляю вас: ваши родные спасены».

Вопрос:

—«Правда?!»

(Вопрос сильно обрадовавшегося человека, думавшего, что они погибли при катастрофе; темп—скорый; центральный знак—большая дуга подъема).

2) *Мелодия нисходящего конца:*

◡/ \

изменяя направление центра, заворачивает вниз и как бы подвешивается к высоте последнего пункта мелодического движения вверх центра слова; это есть эмбриональный вид так наз. *подвешивания* (в данном случае *нисходящего*—более подробно будет освещено в «Мелодии речи»). Напр:

—«Правда (в смысле действительно, согласен), все это так, но не забывайте, что...

(центральный знак—малая дуга подъема).

—«Да здравствуют правда, нерушимая свобода и вечный мир!»

(случай более выразительной речи, чем в предыдущем примере: центральный знак—средняя дуга подъема).

3) *Мелодия прямого конца:*

остается на последнем пункте мелодического движения вверх центра слова, не продолжая его, а как бы подвешиваясь на нем, оставаясь на горизонтали на той же высоте; это есть эмбриональный вид так, наз. *подвешивания* (в данном случае *прямого):* Напр.:

Вопрос: —«Это правда?»

Ответ: —«Правда».

(Простой, мало-выразительный вопрос и таковой же ответ; центральный знак в вопросе—малая дуга подъема).

—«Да здравствуют правда и свобода!»

(Центральный знак—средняя дуга подъема).

Приведу все рассмотренные мелодические знаки.

I. Центр слова.

А. Дуги *подъема:*

название:	начертание:
малая дуга подъема	
средняя „ „	
большая „ „	+
дуга первой части в повышении фразы	·
дуга второй части в повышении фразы	··
дуга третьей части в повышении фразы	···

дуга переломная в повышении фразы

Б. Дуги *падения:*

малая дуга падения
средняя „ „
большая „ „
малая восходящая дуга падения
средняя восходящая дуга падения
большая восходящая дуга падения
полузаконченная дуга падения
плоская дуга падения

II. Начало слова.

Нисходящее начало \
Прямое „ —
Восходящее „ /

III. Конец слова.

Восходящий конец /
Прямой „ —
Нисходящий „ \

В заключение возьмем слово, имеющее «начало», «центр» и «конец»; напр.—

начало: центр: конец:

СО — ГЛАС — НЫ

и рассмотрим возможные схемы мелодии данного слова и приблизительное их число.

1) *При дуге подъема* (малой, средней и большой):

со ны
со ны
со глас ны

возможны 3×3×3 . . . . 27 комбинаций.

2) *При дуге падения:*

со ны
со гл ас ны
со ны

возможны те же . . . . 27 комбинаций.

3) *При восходящей дуге падения:*

со гл ас ны
со ны
со

возможны 3×2×3 . . . . 18 комбинаций.

4) *При полузаконченной дуге падения:*

глас
со ны

ограничимся одним сочетанием (хотя их больше). 1 комбинация.

5) *При плоской дуге падения:*

глас
со ны

с той же оговоркой получается . . . . 1 комбинация

итого . . 74 комбинации.

Итак мы получили *74 схемы* (обратите внимание: *схемы!*) *мелодического* движения отдельного слова (это число приблизительное). Принимая во внимание, что это лишь *обобщенные, схематические* виды мелодии, не включающие в себя своеобразных мелодических особенностей индивидуальных случаев, мы воочию убеждаемся в том, насколько многообразна *мелодия слова*, а присоединяя к этому многообразию *ритмическое* и *тембральное*,— насколько *безконечно* многообразна *музыка слова* вообще.

К вопросу о знаках (нотации) в искусстве художественного чтения.

Еще в 1914 г. мы пришли к необходимости графического обозначения мелодии речи в процессе занятий художественным чтением. Тогда были фиксированы

первые из перечисленных знаков (дуга подъема и дуга падения), давшие возможность легко ориентироваться в мелодии фразы. Мелодия фразы не есть что-то случайное, субъективное, зависящее от вкуса и «каприза» читающего. Мелодия — закономерна и определяется структурой исполняемого произведения. В мелодии все органически связано. Мелодическая неточность одного слова болезненно отражается на мелодии всей фразы. Благодаря нотации, мелодия получает устойчивость, хребет. Нотация борется с «горбатостью» и безформенностью в чтении. Нотация — устойчивый «скелет» исполняемой вещи. Но, вместе с тем, надо твердо помнить, что наши знаки — лишь *схема*, лишь *обобщение*. Известный схематический знак, скажем дуга падения, содержит в себе то *общее*, что имеется в каждой дуге падения любого индивидуального случая, а именно: большее или меньшее *повышение* и большее или меньшее *понижение* слова, что придает интонации слова законченный, определенный вид. Потому этот знак и ставится на последнем ценном слове фразы, чтобы законченной интонацией воздействовать соответствующим образом на психику воспринимающего, как бы говоря ему, что на этом слове *развитие мысли окончилось*, и что остальные слова до точки, если они есть, являются лишь добавлением, *ничего существенного* в данную мысль не вносящим. Несмотря на эту общность всех дуг падения, каждая дуга данного индивидуального случая имеет своеобразные черты, не похожие на черты других дуг. Представьте, что перед нами лежит книга, на одной из страниц которой имеется изображение человека (книга по анатомии, или какая другая). Мы видим, что это нарисован человек, ибо видим голову, руки, ноги, корпус и прочие члены человеческого тела, находящиеся на тех же местах, где им и полагается быть. Данный нарисованный человек похож на всех людей и, вместе с тем, не похож ни на одного из них. Перед нами лишь *рисунок* человека, лишь *схема*, лишь *обобщение*. Несмотря на «общность» физической организации всех людей, каждый человек в отдельности имеет индивидуальные черты, не похожие на черты других людей. Нет двух людей, совершенно одинаковых. Точно

так же нет двух дуг совершенно одинаковых (когда я говорю двух *«дуг»*, то я, само собою разумеется, имею в виду *слова*, мелодия которых изображается «дугой»), Дуга каждого индивидуального случая своеобразна, в зависимости от весьма многих обстоятельств, которые я перечислил в начале учения о музыке слова. Больше скажу, *одна и та же* дуга в *одной и той же* фразе, произнесенная *одним и тем же* лицом звучит в каждом случае *по разному*, ибо психика данного лица уже не та, что была в момент произнесения той же фразы в предыдущие разы. Но несмотря на то, что дуга в каждом отдельном случае своеобразна, все-таки в ней, как и во всех других непременно есть то общее, свойственное всем дугам, что я описал выше, иначе это будет, скажем, не дуга падения, а какой либо другой знак, напр., дуга подъема. То, что я высказал относительно дуги падения, является действительным относительно всех знаков — схем нашей нотной системы. Наши знаки указывают *направление мелодии* в любом месте тонального развития высказываемой мысли. Они являются *вехами*, определяющими путь мелодического движения фразы. Постановка знаков основана не на вкусе или так называемом чутье, а на закономерности явлений живой речи. Не спорю, бывает иногда разная трактовка одного и того же места, но определенная трактовка, на которой остановился исполнитель, обязывает его и к соответствующей определенной мелодии, не случайной, а обоснованной. Я высказываюсь не против чутья, а против диллетантизма в отрицательном его смысле, который пустил такие глубокие корни, что бороться с ним очень трудно, тем не менее, необходимо, если мы хотим достичь хоть какого-нибудь совершенства, хоть относительного мастерства в искусстве художественного чтения. Это тем более трудно и тем более необходимо, что от такого субъективного подхода к художественным произведениям далеко не свободны и видные представители драматического искусства, в чем мы убеждаемся на каждом шагу. Все это я говорю не в защиту нашей нотации, а в защиту искусства чтения вообще. Что же касается нотации, то ее необходимость для каждого художника слова и особенно

для актера и чтеца—очевидна. Но, прежде всего—нужно понять ее значение и назначение. Некоторые говорят, что знаки связывают, стесняют, обезличивают. Совершенно верно, стесняют тех, которые не разбираются в их *схематической* сущности и страдают своего рода «знакопоклонством». Нужно проникнуться названной сущностью знаков, нужно понять, что они указывают лишь на *вехи* мелодического движения, что они лишь *скелет* организма слова и что для *живого* слова недостает плоти и крови, недостает биения взволнованного сердца и голоса взволнованной души. Без скелета организм чтения представляет собою безформенную массу неорганизованной речи. К этому вопросу мы вернемся для более детального его анализа в «Мелодии речи». Там же мы рассмотрим известные нам попытки речевой нотации в искусстве чтения.

Гармония слова.

Гармония значит «согласие». В музыке гармония представляет собой согласие в созвучии нескольких тонов (аккордов) и в их сочетании между собою в процессе звуковедения. В сольной декламации под гармонией мы разумеем согласие или *единство между частями мелодии и между целыми логически-родственными* мелодиями, а в коллективной декламации, наряду с этим, и согласие в одновременном выступлении многих голосов. Гармония в *слове* создается должным *соответствием между его повышением и понижением*. При отсутствии его слово звучит *дисгармонично*. Подобную дисгармонию можно слышать, напр. в слове «свобода», если первые два слога произнести в головном регистре (высоким звуком), а последнее «да»—в грудном (низким звуком), или наоборот. Такое ненормальное звучание слова может встретиться лишь в исключительных случаях (я бы сказал «дисгармоничных» случаях) нашей жизни, напр., при крике «Ка-раул!» или «Помоги-ите!» Здесь на грамматическом центре наблюдается резкий тональный скачек вверх и несоответствие повышения и понижения. Всякая дисгармония слова должна иметь психологическое оправдание.

Ритм слова.

Ритм значит «течение»; это есть форма движения мелодии, или те или другие *комбинации силы и длительности* (пока ограничиваюсь таким общим опре-

делением; в дальнейшем изложении нашей теории сделаю попытку дать более точное). При разборе вопроса о зависимости музыки слова от местонахождения словного центра мы достаточно подробно останавливались на ритмической природе слова. Центр слова, говорили мы, выделяется и динамическим, и темповым и мелодическим способами. Ритмическое выделение заключается в более *усиленном* и более *замедленном* произнесении центрального слога сравнительно с другими слогами. Более усиленное и более медленное произнесение центрального слога распространяется на все звуки, составляющие слог. В центре сосредоточена *жизнь* слова. Центр, это — «сердце» слова. И вот в начале слова мы скользим по второстепенным слогам и неукоснительно стремимся к центру. В принципе *центростремительности*—ритм первой половины слова, напр., «перераспределя́ть» и др. На слогах конца слова мы «цепляемся» за центр и, держась за него, скользим по оставшимся слогам слова. В принципе *центроцепляемости* — ритм второй половины слова напр., «му́дрствующими» и др. Ритмическими принципами центростремительности и центроцепляемости освещается нам и *орфоэпический* принцип (орфоэпия — наука о правильном говоре), по которому из всех гласных звуков слова ясно звучит лишь гласный ударный, остальные же произносятся менее ясно и даже совсем неопределенно. Так, в слове «голова» — мы имеем ясное сильное *А*, под ударением, менее сильное *О*, обращенное в *А*, перед ударением и еле слышный неопределенный звук, похожий на *Ы*, в следующем слоге к началу слова (в научной транскрипции такой еле слышимый звук в предпредударном слоге обозначается через *Ъ*).

Орфографическое начертание:	*Орфоэпическое начертание:*
Го - ло - ва	Гъ - ла - ва́
	1 + 3 + 4
	и
Ве - ре - те - но	Ви - рь - те - но́
	2 + 1 + 3 + 4
Ко - ло - коль - ный	Къ - ла - ко́л - нъй
	1 + 3 + 4 + 1

Наша формула наиболее музыкального слова: 1+3+ +4+1 обоснована нами в связи с законом *Потебни* об относительной силе звучания гласных в слове. Так устанавливается связь орфоэпических принципов с ритмическими.

Отсутствие центростремительности нарушает ритм русского слова. Отсутствие центростремительности убивает жизнь слова. *Аритмичное* произнесение есть *мертвенное* произнесение слова. Сердце перестает биться и слово умирает. Слово — аритмично, если его второстепенным слогам уделяется большее тональное внимание, чем это нужно. Так аритмична речь иностранца, излишне точно выговаривающего без-ударные слоги: «О, это ве-ли-ко-леп-но!» Аритмична речь педанта, этого чел века «в футляре» страдающего хоть и не в такой сильной степени, не в такой резкой форме, но тем же недостатком. Аритмичны (сознательно) наши школьные дикционные упражнения: чтение текста по отдельным слогам, с уделением одинакового тонального внимания каждому из них:

— «ка́к - ни́ - не́ - сби́ - ра́ - е́т - ся́ - ве́» . . .

Это те упражнения, которые вследствие отсутствия в них «разумной» мелодии мы как-то назвали «бессмысленными», а теперь, вследствие отсутствия в них «жизненного» ритма назовем «безжизненными». Цель этих упражнений заключается в развитии точной и четкой артикуляции согласных и гласных звуков, и только.

Фонетико-орфоэпическая в цифрах формула ритма слова

Ритм речи вообще есть весьма сложное явление, которое не может быть освещено всесторонне в узком кругу музыки отдельного слова; ритм слова, это—сумма ряда слагаемых, куда входит и фонетическая природа слов, и орфоэпическая их природа, и логическая структура фразы, и синтаксическая ее структура, и метрические формы произведения, и отступления от этих форм, и психологическое содержание произведения, и психическое состояние читающего и т. д. В пределах настоящего обзора мы принуждены ограничиться *фонетической и орфоэпической* сторонами слова, и на основании имеющихся в нашем распоряжении проана-

лизированных данных, мы попытаемся впервые построить цифровую формулу ритма отдельного слова. Эта формула имеет два ряда: верхний — главный, нижний — второстепенный. *Верхний* ряд отмечает сравнительную силу звучания *слогов слова*, *нижний* ряд отмечает сравнительную силу звучания *звуков* каждого *слога*. В *верхнем* ряду цифры расположены так: 4—для ударного слога, 3—для предударного, 2—для четвертого и дальше к началу слова, и второго и дальше—к концу его, 1—для предпредударного и послеударного. В *нижнем* ряду цифры распределены так же, как и в ритме слога (см. музыку слога), а именно: 4—для гласных звуков, 3—для сонорных, 2—для звонких фрикативных и взрывных, 1—для глухих.

Наша формула получает такой графический вид:

	Сво	— бо́ —	да
Верхний ряд	3 +	4 +	1
Нижний ряд	1+2+4	2+4	2+4

	Ве —	ли —	ко —	ле́п —	но
Верхний ряд	2	1	3	4	1
Нижний ряд	2+4	3+4	1+4	3+4+1	3+4

Пока мы не можем дать более точной цифровой ритмической градации (однорядной вместо двухрядной), ибо наши исследования не получили еще своего завершения, и мы в данный момент не можем утверждать, что такой звук такого-то слога соответствует такому-то другому звуку такого-то другого слога. Поэтому, я ограничиваюсь сообщением приведенной формулы.

Темп слова.

Темпом называется *общая скорость* слова, с какой оно произносится: слово может быть произнесено медленно и быстро. Ритмическое же соотношение звуков слова и в медленном и в скором темпе остается неизменным. Нельзя смешивать понятие темпа и ритма. Может быть один и тот же ритм при разной скорости и одна и та же скорость при разном ритме. Чем темп слова медленнее, тем более растянуты все звуки слова, имеющие способность замедляться, и наоборот. Темп речи вообще зависит не только от этого замедления

звуков, но и от пауз между словами. Здесь мы вступаем уже в область музыки фразы: пауз в середине слова не бывает. Впрочем, иногда, в очень редких случаях, возможна пауза и в самом слове, поставленная с целью его замедления. Для примера приведу следующее место из «Принцессы Грезы» Ростана:

Люблю мою Грезу прекрасную,
Мечту дорогую, неясную
Далекую.

Слово «далекую» можно произнести двояко медленно: или растянув звуки, особенно же гласный звук «О» (ЛЁ = ЛЬО), или же после О сделать небольшой перерыв, после которого произносится «кую». Первый прием, конечно, значительно проще и легче; второй сложнее, ибо требует большого уменья и уместности, без чего нельзя прибегать к нему.

В связи с темпом встает вопрос об *изохронности*, т.-е. равновременности, или равнодлительности — явлении, свойственном речи. Но явление изохронности и связанное с ним явление *ритма темпов* мы разберем в музыке фразы, потому что в отдельном слове рассмотреть их невозможно.

Тембр слова.

Тембр значит оттенок, *окраска* звука (по-немецки Klangfarbe или Tonfarbe). Та или иная окраска звука обусловливается наличием при основном звуке призвучий, иначе обер-тонов и унтер-тонов. В голосе призвучия получаются в результате отражения, возникшего в гортани звука в резонирующих (т.-е. усиливающих) полостях грудной клетки и, главным образом, надставной трубы (в полостях глотки, носоглотки, рта и носа). От этих призвучий зависит обычный тембр голоса человека «физический». С другой стороны, обычный тембр претерпевает изменения в зависимости от смены чувств. Известное психологическое ощущение, охватившее человека, вызывает мимические изменения в его органах вообще, и голосовом аппарате в частности (грудь, шея, голова). Физиологический процесс дает отражение в мимике, а мимика отражается на тембральной стороне звука. Отсюда правило: тон рождается

в мимике. Сравните оттенки голоса одного и того же человека в спокойном и возбужденном состоянии, и вы услышите тембральную разницу. Такой особый колорит звука, в отличие от обычного, физического, Озаровский называет «психологическим тембром».

Но тембр слова определяется, кроме перечисленных условий, еще *фонетическим составом* слова, о чем я подробно говорил в главе о музыке звука. Этот тембр я называю «*фонетическим* тембром».

Прислонки. Есть слова, которые не имеют своего ударения (слова несамостоятельные) и пользуются ударением другого слова (самостоятельного), предыдущего или последующего. Такие слова называются *прислонками* (проф. Р. Брандт). Эти слова не могут *жить* без ударения, ибо *жизнь* слова в его *ударении*. Не имея своей «жизни», они цепляются за «жизнь» другого слова. Они слабы, «безжизненны» и потому *прислоняются* к другому, «живому» слову и получают теплоту и энергию от «сердца» этого слова, бьющегося в ударном слоге его. К прислонкам относятся: предлоги, союзы, отрицательные частицы: *НЕ* и *НА*, частицы *ЖЕ*, *БЫ*, *ЛИ*, *ТО* и др. Напр.: *для* чего, *над* рекой, *на* горе, *не* хочу, *ни* туда *ни* сюда, смотрите *же*, *и* рад *бы*, Иван *да* Марья, пойдешь *ли*, кто-*то* и т. п.

В некоторых случаях, слова самостоятельные передают свое ударение предыдущей прислонке (в редких случаях предыдущему самостоятельному слову). Такие слова называются *энклитиками*. Чаще всего энклитиками бывают слова из одного или двух слогов, не больше. Из прислонок чаще других принимают на себя ударение предлоги: *на*, *за*, *по*, *под*, *до*, *из*, *без*, в некоторых случаях отрицание *не*, и *ни*. Примеры энклитик: на́ гору, на́ зиму, за́ нос, за́ ноги, по́ лбу, по́ боку, по́д лоб, по́д ноги, до́ смерти, и́з дому, и́з лесу, бе́з толку, бе́з вести, не́ был, не́ пил, как бы то ни́ было и т. п.

Слова, *передающие* (!) свое ударение последующему слову, называются *проклитиками*. Проклитиками бывают двухсложные и трехсложные предлоги: че́рез, ме́жду́, ра́ди, про́тив, ми́мо, по́сле, о́коло, напро́тив, спе́реди и др. Примеры проклитик: через мо́ст, между

ними, ради смéху, против цéркви, мимо сóсен, после дéла, около колá, напротив избы́, спереди дóма и т. п.

Проклитики отличаются от прислонок, во первых тем, что они имеют ударение (принято думать, что они переносят его на дальнейшее слово), а прислонки не имеют таковового, во-вторых (что для нас имеет существенное значение) проклитики не сливаются, как прислонки, органически с последующим словом, а сохраняют, хотя и в незначительном виде, силу своего ударения, что отражается на музыке слова. Если соединение было бы органическим, тогда два или три слога проклитики являлись бы первыми двумя или тремя слогами вновь образовавшегося слова и подчинялись бы орфоэпическому закону неопределенности звучания слогов сравнительно с определенностью ударного. Однако проклитики, хотя и прислоняются к слову, но не желают совершенно расстаться со своим ударением. Так возьмем, напр., «около колá». В случае органического слияния этих двух слов, *мы имели бы*, по упрощенной научной транскрипции[1]), следующее начертание—

орфографически:	орфоэпически:
около кола—	акылъкалá?

что было бы похоже на «а колокола». В действительности же, мы слышим на ряду с сильным ударением второго слова и менее явственное ударение первого:—

орфографически:	орфоэпически:
около кола—	óкълакалá

Другой пример: «напротив избы».
напротив избы=напрóтифызбы́, а *не* ныпрытьфызбы́.
Природа проклитики напоминает нам природу первого слова из двух, сложенных в одно; напр., в слове «праздношатающийся», первая половина «праздно» сохраняет свою орфоэпическую самостоятельность.

Праздношатающийся = прáзнашатáйущийса, а *не* прызнъшатáйущийса.

[1]) В. Чернышев. «Законы и правила русского произношения» Изд. 2-е СПБ. 1908 г.

Еще ближе к *проклитикам*—слова второстепенные, как личные, иногда указательные, возвратные *местоимения*, обычные эпитеты в народной поэзии, как *красна*-девица, *добрый* молодец и др. Примеры:

—«Я уехал»
—«*Она* сказала»
—«Чти отца *твоего*»
—«Вторит ей *наша* муза свободная» (Некрасов).

Эти проклитики так же присоединяются к соседнему слову, но в то же время сохраняют свое словное ударение.

На основании изложенного, мы изменяем принятое определение *проклитик*, под которым мы разумеем слова, хотя и имеющие *ударение, но прислоняющиеся, в силу своего служебного значения, к дальнейшему (иногда и к предыдущему) слову, отдавая ему тональное преимущество и вместе с тем сохраняя свою орфоэпическую природу.*

Музыка прислонок. В музыке прислонок встает вопрос о *мелодии* и *ритме* их. Осветим сначала *мелодию* прислонок. Мы знаем, что прислонки органически срастаются с словом, или последующим или предыдущим. Когда они примыкают к слову последующему, то они входят в состав *начала* слова, или сами образуют начало, а когда примыкают к предыдущему, то входят в состав его *конца* или сами образуют *конец*, если у слова нет такового. Мелодические схемы начала и конца слова нам известны: нисходящее, прямое и восходящее начала, и нисходящий, прямой и восходящий концы. Эти схемы являются схемами мелодии прислонок.

Возьмем мелодию *начальной* прислонки в трех видах:

1) *нисходящая* прислонка начала — направляется вниз (знаки те же, что и для начала слова); напр.:

—«Не хочешь? Поверяй расход» . . . .
—«А мы . . . ничем мы не блестим», . .

2) *прямая* прислонка начала—идет прямо, не повышаясь и не понижаясь; напр.:

—«Татьяна в лес, медведь за нею.»
—«Не спится, няня: здесь так душно».

3) *восходящая* прислонка начала — направляется вверх; напр.:

—«Не так ли, друг?—Ничуть. Куда!»

—«Но тише! Слышишь? Критик строгий“ . . .

Обратимся к мелодии *конечной* прислонки:

1) *восходящая* прислонка конца — направляется вверх, напр.—

Ученик:

—«Иван Иваныч! Здесь написано: «возможно ли».

Учитель:

—«Возможно ли?»

(переспрос).

—«Уйдите же от нас!»

—«Уйдите же от нас?! Что я слышу!!!»

(переспрос).

2) *прямая* прислонка конца — идет прямо, — знак ставится под прислонкой; напр.,

—«Я, сколько ни любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас».
«И завтра то же, что вчера».

Вопрос:

—«Вы идете с ними?»

Ответ:

Да, туда же.

3) *Нисходящая* прислонка конца—направляется *вниз*. Возможны два случая нисходящей прислонки: 1) когда конечная прислонка следует за дугой подъема в центре и подвешивается за последний пункт мелодического движения центра вверх (так наз. нисходящее подвешивание) и 2) когда кон прислонка следует за дугой падения и продолжает дальше мелодическое д ижение вниз центра слова (так наз. «заключительный спуск»), напр.:

Конечная прислонка — нисходящее подвешивание.

—«. . . . . Оттого ли
Что он и в правду тронут был...»

—«Вотще ли был он средь пиров
Неосторожен и здоров?»

Конечная прислонка—заключительный спуск.

—«Ну, точно та же, что была»

—«Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей».

Вот какова в общих чертах мелодия прислонок.

Теперь несколько слов о *ритме* прислонок. Органически сливаясь с самостоятельным словом, та или другая прислонка занимает то или другое место в этом слове: предударное, послеударное, предпредударное и т. д. Этим местонахождением определяется ее ритм. Этим местонахождением определяется ее орфоэпическая сторона. Напр.—

Орфография:		Орфоэпия:		Ритм:
«со двора»	=	съдвара́	=	1+3+4
«оттого ли»	=	аттаво́ли	=	1+3+4+1
«любил бы»	=	льуби́лбы	=	3+4+1
		и		
«не гневайся»	=	негньэ́вайса	=	3+4+1+2
				и т. д.

Приложение

Фр. ГАРРИСОН

ИСКУССТВО РЕЧИ ПЕРЕД ПУБЛИКОЙ

(Public speaking)

из книги:

«A PRIMER OF ELOCUTION»

by Frederick Harrison, M. A.

в переводе И. Д. ГОРОДЕЦКОГО

Оратор почти сродни поэту, и если последний родится, а не делается, то и оратор должен также до известной степени быть вдохновенным. Несомненно встречаются такие ораторы, которые настолько одарены от природы, что изучение ораторского искусства является для них почти излишним. Обладая ясным умом, приятным и гибким голосом, а также плавностью речи, они умеют влиять на массу и увлекать ее, как одного человека. Но таких людей весьма и весьма немного. Большинство ораторов приобрели свою силу благодаря тщательному изучению техники мышления, языка и внешнего их проявления, т.-е. выразительной речи. Каждому человеку может представиться случай по тому или иному поводу высказать несколько мыслей, и тогда ему с горечью придется убедиться в своей беспомощности произнести даже эти несколько слов. Звук нашего голоса нервирует нас, а язык окончательно отказывается повиноваться.

И только благодаря постоянной и продолжительной практике приобретаются нами необходимые легкость, изящество и сила речи. Один из самых красноречивых пропоредников новейшего времени, покойный Dr. Guthrie, достигший мощи своего слова не без больших усилий, рассказывает нам в своей автобиографии: «Еще семинаристом я обращал особенное внимание на выразительность речи, убежденный, что эффект, производимый речью на аудиторию, зависит столько же от способа ее произнесения, сколько и от самого содержания, и можно сказать, что содержание речи относится к ее передаче, как порох к пуле. Я посещал классы выразительной речи несколько зим под-ряд. Там я научился подмечать и исправлять многие более

или менее неуместные приемы жестикуляции, чтобы стать действительно естественным; там я научился владеть своим голосом и научился согласовать его силу и убедительность со смыслом и так модулировать его, чтобы он мог передавать различные оттенки чувствований: и удивление, и горесть, и негодование, и сострадание. Мне приходилось наблюдать, как очень бесцветные речи делались яркими благодаря сильной, художественной передаче, и наоборот, содержательные речи обесцвечивались благодаря бледной, невыразительной форме выявления. Я читал о чрезвычайных усилиях Демосфена и Цицерона, направленных к тому, чтобы воспитать свои выразительные средства и сделаться мастерами живого слова; я узнал так же, как Whitfield, подобно ветру, играющему нивой, играл массами, собиравшимися послушать его ранним утром в лондонских парках, и заставлял их по своей прихоти то плакать, то смеяться, смотря по тому, как он произносил слово *Месопотамия*. Некоторые предполагали, что я обладаю какой-то особой силой видоизменять свой голос и тем сообщать своей речи особый музыкальный эффект. Напротив, у меня, что называется, «деревянный слух», у меня нет и следа музыкальной способности, и я никогда не замечаю, что люди сбиваются с тона, разве только они сами не выдадут себя, сделав остановку».

Во-первых, прежде чем вы сделаете попытку говорить публично, изучите искусство художественной речи и практикуйтесь перед слушателями. Таким путем воспитываются и ваш голос и очень важный фактор,—ваши нервы. Тогда вы научитесь успешно распоряжаться вашим голосом и приобретете уверенность, необходимую для того, чтобы стоять лицом к лицу перед толпою живых людей.

Во-вторых, изучите речи великих ораторов, вникайте, в чем состоит их сила, и старайтесь подражать их стилю. Это крайне важно, так как речь не есть какой нибудь очерк (essay) или журнальная статья,—в ней больше должно быть жизни и силы. Многие блестящие эссеисты (essayists) не имели ни какого успеха в роли ораторов.

В-третьих, основательно изучите материал и постарайтесь вполне овладеть им. Никогда не пытайтесь говорить по вопросу, с которым вы не вполне освоились.

Напишите старательно всю речь целиком а затем сократите ее до схематичной формы в возможно меньшее число положений и затем заучите их наизусть. Практикуйтесь до тех пор, пока вы не будете в состоянии передать на память всю свою речь по вашим заметкам.

Цель всего этого—дать вам возможность, если б вас прервали во время вашего выступления в общественном собрании, быстро схватить вновь нить вашей речи, что почти невозможно, когда вы вызубрите ее, как простой урок. Эти замечания особенно приложимы к политическим речам, где прерывания и возражения—правило, а не исключение.

Но даже в том случае, когда аудитория на стороне оратора, гораздо бо́льшее влияние приобретается над настроением слушателей и гораздо больше приковывается их внимание, если речь, до известной степени носит характер экспромпта. Что касается небольшого застольного спича, то его просто надо выучить наизусть. Плавность и уверенность приобретается практикой и ничем иным.

Природные качества оратора заключаются в способности отзываться на всякие запросы жизни и живо заражаться всякими переживаниями,—в способности смелого понимания и смелого суждения, в основательной и твердой воле. Вряд ли нужно говорить, что образованный человек обладает тем перевесом, который дается силою знаний.

Нужно изучать всеобщую литературу и при этом заучивать наизусть наиболее художественные отрывки из великих писателей, чтобы иметь возможность во всякое время процитировать их на память. Это—наиболее полезная практика для тех, кто пожелает успевать в ораторском искусстве, так как она дает его уму целый ряд тонких мыслей и благородных образов и в то же время приучит его слух к наиболее приятным звукам речи. Кроме того, нужно изучать

логику. Она, конечно, не даст людям рассудка, но сделает их способными формулировать свои мысли и удержит их от поспешных и нелогических заключений. Аудитория из лиц обоего пола больше поддается влиянию эмоциональной риторики, нежели влиянию убеждения, но во время дебатов безусловно необходимо, чтобы говорящий был строго логичен.

О силе ораторской речи вряд ли нужно распространяться. Чудеса, которые посредством нее творит отдельное лицо над целой нацией, больше, чем что либо другое, способны показать, насколько один человек может стать выше своей среды.

Шеридан [1]) описывает магическое действие ораторской речи на толпу в таких красноречивых словах: «Представьте себе Демосфена, выступающего в самом избранном собрании по вопросу, от решения которого зависит судьба одной из славнейших наций. Сколь почтенно подобное собрание! Как широк самый предмет речи! Обладает ли этот человек способностями, равными великому моменту? Равными! Нет, они выше. Благодаря силе красноречия величие собрания потонуло в достоинствах оратора и важность предмета отошла на задний план, уступив удивлению перед его талантом. С какою силой аргументации, с какою мощной фантазией с каким сердечным волнением идет он в атаку, подчиняет себе всего человека и сразу берет в плен его разум, и его воображение и его страсти. Чтобы достигнуть этого, необходимо высшее напряжение наиболее совершенной человеческой натуры. Нет ни одной из его способностей, которой бы он не пустил в дело; нет ни одной из его способностей, которой бы он не довел до высшего напряжения. Все его внутренние силы принимают участие в работе; все его внешние силы проявляют здесь свою энергию. Участвуют и память, и фантазия, и рассудок и даже страсти; напряжен всякий мускул, всякий нерв. Можно сказать, говорят все черты лица, все члены. Физические органы, настроенные в согласии с душевным

---

[1]) Шеридан. (Scheridan), Ричард Бринслей, 1757 — 1816 г. англ. поэт и деятель, знаменитый оратор. *Перев.*

подъемом, сейчас же передают это возбуждение от сердца к сердцу, благодаря симпатически настроенным органам слушателей. Не взирая на различие умов в таком собрании, в силу молниеносного красноречия все слушатели как бы сливаются в одну общую массу, все собрание направляется по одному и тому же пути, делается как бы одним человеком и имеет как бы один голос. Слышится один общий крик: «*Пойдем против Филиппа, будем бороться за нашу свободу. Победим или умрем!*»

Начало и конец речи требуют особой заботы. Один из приемов ораторского искусства, старый, как сама жизнь, заключается в том, чтобы начинать медленно и спокойно. Таким путем внимание слушателей возрастает с минуты на минуту, и сочувствие их обеспечено. Exordium, или *начало*, должно быть легко и естественно и не слишком туманно, чтобы его можно было легко удержать в памяти. Оно должно быть соразмерено и по качеству и по величине с речью, с которой оно связано.

Peroratio, или заключение, должно быть, по возможности, наиболее сильной и вдохновенной частью речи. Оно должно содержать не только главный ток аргументации, но и быть передано таким образом, чтобы убедить слушателей в справедливости аргументации и поднять их энтузиазм.

Вот пример сильной перорации:

«Сэр, я умоляю почтеннейших слушателей—я заклинаю их всем, что для них дорого в этом мире—всею их любовью к свободе, всею их святою памятью предков, всеми их заветными чаяниями для потомства, всею их благодарностью Тому, Кто ниспослал им столько бесчисленных благодеяний, всеми их обязанностями по отношению к человечеству и по отношению к себе самим—пораздумать с полной серьезностью, пораздумать на краю пропасти, прежде, чем будет сделан ими страшный и опасный скачок в зияющую пропасть, из которой никто уже потом не вернется назад».

Другой пример эффектного заключения стóит того, чтобы его заучить наизусть:

«Их статуи — люди, живущие, чувствующие, думающие, любящие человека, носящие в себе образ своего Творца, имеющие на себе печать божества. Их памятники—вечные холмы, которые они одели зеленью, их хвалы — звуки здоровья и радости, раздающиеся в долинах, которые они сделали плодородными; перед ними ежедневно воскуряется фимиам на благоуханных полях, которые они вспахали и засеяли; красивые города исповедают их славу; богатые хоромы говорят об их величии; их имена написаны на счастливых обителях людей и на тех светлых храмах господних, шпили которых восходят к небу, их любовно принявшему».

«С красноречием, говорит Boutain [1]), дело обстоит так же, как и со всяким другим искусством; чтобы иметь в нем успех, нужно или родиться для него, или получить к нему неожиданное и почти непреодолимое призвание, какое-то таинственное влечение, которое захватывает всего человека, обращающегося к своему предмету, как магнитная стрелка к северу. В основе всех искусств, несмотря на все разнообразие их внешнего выражения, есть нечто общее всем им, а именно, жизнь души, духовная жизнь, которая чувствует потребность расширения, проявления во вне, умножения себя самой. Таким образом каждый человек имеет нечто особенное, своеобразное, благодаря чему он побуждается, в силу своей особой организации или конституции души и тела, воспроизвести душевную жизнь таким-то путем, такими то средствами, в такой-то форме. Отсюда—бесконечное разнообразие искусств и их произведений».

Следующее письмо от лорда Брума (Brougham) [2]) Захарии Маколею, отцу покойного Лорда Маколея [3]), заслуживает серьезного внимания:

---

[1]) Boutain. «Etudes sur l'art de parler en public».

[2]) Брум (Brougham) брит. Лорд-канцлер, знаменитый оратор писатель и госуд. деятель (1779—1868). *Перев.*

[3]) Маколей (Macaulay), Томас Бабингтон, знаменитый англ. писатель, историк и полит. деятель, адвокат, блестящий оратор (1800—1859 г.). *Перев.*

Ньюкэстль, 10 марта 1823 г.

«Мой любезный друг,—главная цель моего нынешнего письма высказать вам несколько соображений, вызванных беседою, которую я только что имел с лордом Греем, отозвавшимся о вашем сыне (который сейчас в Кэмбридже), в выражениях высшей похвалы.

Что мне хотелось бы особенно отметить ввиду огромного ораторского таланта, которым так счастливо одарен ваш сын, это то, что он должен развивать свой талант только тем единственным путем, который может привести его на должную высоту, и мне хотелось бы обратить его внимание на следующие два пункта:

1) Первый пункт: начало искусства заключается в том, чтобы приобрести привычку легкой речи, так сказать, «развязать себе язык»; и каким бы путем это ни достигалось, она (эта привычка) должна быть непременно усвоена, раз только это возможно провести безболезненно. Затем, я отличаюсь от всех других учителей риторики в следующем отношении: я говорю, пусть начинающий прежде всего научится говорить без задержки и плавно,—без сомнения, возможно лучше и осмысленнее, но как бы то ни было, пусть он учится *говорить*. Непринужденная речь так же относится к красноречию, или к хорошей ораторской речи, как способность говорить в ребенке относится к правильной грамматической речи. Это—основное требование, и на нем ему следует «строить». Сверх того, раз это может быть достигнуто в молодости, пусть он приобретет эту способность во что бы то ни стало и путем всяческих жертв, возможно раньше. Но при этом приобретаются всякого рода ошибки по небрежности. Эта способность к легкой речи приобретается привычкой легко выражать на письме свои мысли, (которая, как заметил Виндем (Windham) равносильна с привычкой вдумчивого чтения); она приобретается привычкой много разговаривать в интеллигентном обществе, посредством обсуждения различных вопросов в обществе; при чем не столько считаются с правилами, сколько просто-напросто предпочитают во что бы то ни стало высказать

вообще *что нибудь*, нежели высказать что нибудь *хорошо*. Я даже прибавлю, что во время таких бесед обращается внимание больше на то, *что* говорится, нежели на то, *как* оно говорится; главное опять-таки говорить, как скажется, как бог на душу пошлет, ad libitum, быть способным сказать то, что вы хотите и что вам нужно сказать. Это—первое требование, и чтобы достигнуть его, до поры до времени нужно жертвовать всем остальным.

2. Следующая ступень—обращение этой непринужденной речи в красноречие, очень важна. И здесь может быть только одно правило. Я настойчиво рекомендую вашему сыну иметь перед собой и денно и нощно греческие образцы. Прежде всего он должен перечитывать лучшие образчики речей (что он, вероятно, уже и делает); лучшие произведения Борка[1]), как напр. «*Мысли о причинах современных недовольств*», «*Речь об американском замирении, Речь о набобе*» (On the Nabob of Arcots Debt); Речь Фокса[2]) «*О вестминстерском контроле избирательных голосов*», (первую часть которой он должен изучать до тех пор, пока не будет знать ее наизусть). «*О русском вооружении*»; «*О войне 1803 г.*»; познакомиться с одною или двумя лучшими речами Виндема; познакомиться с очень немногими речами Шеридана,—их он мог бы даже, пожалуй, обойти. Но он отнюдь не должен останавливаться на этом; если он желает быть великим оратором, он должен обратиться непосредственно к первоисточникам и хорошо познакомиться с каждой из великих речей Демосфена. Я предполагаю, что он знает речи Цицерона наизусть; они очень красивы, но далеко не так полезны, кроме, быть может, речей за Милона, Лигария и двух-трех еще. Но греческие речи должны непременно служить в качестве образца, и одного чтения их, как это делается у школьников в интересах знакомства с языком, вовсе недостаточно; он должен войти в дух каждой речи, тщательно изучить отношение частей, проследить

---

[1]) Борк (Burke), Эдмунд, знаменитый английский парламентский деятель и писатель (1730—1797 г.) *перев.*

[2]) Фокс (Fawkes), Чарльз Джемс, лорд, известн. английский политический деятель (1749—1806 г.) *перев.*

за каждым отдельным поворотом аргументации и хорошенько *усвоить* себе наиболее совершенные, естественные и выдержанные места из речи. Его вкус будет совершенствоваться по мере того, как он будет их перечитывать или повторять наизусть (наиболее совершенные отрывки он должен знать наизусть), и он поймет тогда, как много можно сделать благодаря искусному употреблению нескольких слов и благодаря внимательному исключению всего ненужного. В этом отношении основательное знакомство с Данте я ставлю на одну доску с Демосфеном. Вряд ли нужно добавлять, что подражание этим образцам неуместно в наше время. Во-первых, я не рекомендую вообще никакого подражания, но лишь проникновение тем же самым духом, а во-вторых, я знаю по опыту, что ничто не имеет такого успеха в наше время (как оно ни плохо), как то, что составлено в духе греческих образцов. Я, конечно, плохо делаю, ссылаясь на свой собственный пример, но уверяю вас, что и в суде, и в парламенте, и даже у толпы, я никогда, выражаясь современным языком, не производил такого фурора, как тогда, когда я почти буквально переводил с греческого. Я составил заключение своей речи перед королевой в палате лордов, после того, как за три-четыре недели до ее произнесения перечитал несколько раз Демосфена; я ее переделывал по крайней мере раз двадцать, и речь моя имела поразительный успех и притом гораздо больший, нежели она того заслуживала. Это меня приводит к выводу, что хотя произнесение речи без конспекта под рукой очень хорошо, если у человека уже *развязан язык*, но, как бы то ни было, писать никогда не мешает, (это само собою разумеется). Это требует, конечно, много труда и несравненно сложнее, нежели речь без конспекта; но это необходимо для истинного ораторского искусства и во всяком случае необходимо для приобретения правильной ораторской техники. Но я пойду дальше и скажу, что даже и к концу своей жизни оратор должен приготовлять почти слово в слово большинство наиболее художественных мест речи. Итак, делается ли он великим оратором или нет? Другими

словами, приобретет ли он почти абсолютную силу для облагораживания человечества или нет? Во всяком случае, если он желает этого, он должен руководиться этими правилами.

Примите уверения в полном уважении к Вам

Г. Брума.

Литература, использованная при составлении данного труда:

М. Ажам. „Искусство говорить публично". СПБ.

A. Barth. Klang und Tonhöhe der Sprechstimme. Leipzig. 1906.

М. М. Бродовский. „Руководство к выразительному чтению". СПБ. 1904.

В. М. Бехтерев. „Внушение и его роль в общественной жизни". СПБ. 1904 года.

В. М. Бехтерев. „Коллективная рефлексология". СПБ. 1921 г.

К. Д. Бальмонт. „Поэзия, как волшебство". М. 1915 г.

О. Брик. „Звуковые повторы". Сборник „Поэтика". СПБ. 1916 г.

Андрей Белый. „Символизм". М. 1910 г.

Андрей Белый. „Глоссалолия" (поэма о звуке). Берлин. 1922 г.

О. Бургардт. „Новые горизонты в области исследований поэтического стиля" (принципы Э. Эльстера). Киев. 1915 г.

В. Брюсов. „Опыты". М. 1918 г.

„ „Наука о стихе". М. 1919 г.

Bell's. Standart Elocutionist, London. M. C. M. II.

В. Богородицкий. „Опыт физиологии общерусского произношения". Казань. 1909 г.

В. Богородицкий. „Общий курс грамматики русского языка". Казань. 1913 г.

Бодуэн де-Куртенэ. „Филологические заметки"- 1881 г.

П. Д. Боборыкин. „Театральное искусство". 1872 г.

Сергей Волконский. „Выразительное слово". СПБ.

„ „ „Человек на сцене". СПБ. 1912 г.

„ „ „Выразительный человек". СПБ.

В. Всеволодский-Гернгрос. „Закономерность мелодии речи". Журнал „Голос и Речь". СПБ. 1913 г. №№ 3, 4, 5 и 6.

Б. В. Варнеке. „Когда впервые начали изучать декламацию?". Журнал „Голос и Речь". СПБ. 1913 г. № 9.

Б. В. Варнеке. „Античная декламация". Приложение к книге Ю. Э. Озаровского: „Вопросы выразительного чтения", кн. II. СПБ. 1901 г.

Гончаров. „Лучше поздно, чем никогда".

Н. Гоголь. „Чтение русских поэтов перед публикою".

F. Harrison. „Primer of Elocution". London. 1896.

Г. Гельмгольц. „Учение о слуховых ощущениях". СПБ. 1875 г.

М. Гюйо. „Принцип искусства и поэзии". СПБ. 1895 г.

H. Dupont-Vernon. „L'art de bien dire". Paris. 1888.

Вячеслав Иванов. „По звездам".

A. Castex. „Гигиена голоса". СПБ. 1899 г.

Ц. Ю. Кюи. „Русский романс". СПБ. 1896 г.

Коклэн Ст. „В чем состоит искусство чтеца?" статья, помещенная в „Литературном Чтеце", Ив. Щеглова. М. 1887 г.

Коклэн Ст. „Искусство актера". М. Киев. 1909 г.

А. Крученых. „Фактура слова". М. 1923 г.

Д. Коровяков. „Искусство выразительного чтения". СПБ. 1900 г.

О. Крак. „Эстетика и критика". СПБ. 1908 г.

Б. П. Китерман. „Эмоциональные элементы слова". Журнал „Голос и Речь". 1913 г. № 5—6.

Ш. Летурно. „Социология". СПБ. 1896 г.

Дж. Льюис. „Актеры и сценическое искусство". Варшава. 1876 г.

Легувэ. „Чтение, как искусство". СПБ. 1896 г.

Л. Левенфельд. „Гипнотизм". М. 1913 г.

Г. Э. Лессинг. „Гамбургская драматургия". М. 1883 г.

„ „Лаокоон". М. 1859 г.

Мейман. „Введение в современную эстетику". М. 1909 г.

С. М. Майкапар. „Музыкальный слух". Петр. 1915 г.

Г. И. Маркелов. „Этюды по психологии творчества".

Ю. Э. Озаровский. „Вопросы выразительного чтения" кн. I. СПБ. 1896 г

„ „ „ „ кн. II. СПБ. 1901 г.

„ „Наше драматическое образование". СПБ. 1900 г.

„ „Музыка живого слова". СПБ. 1914 г.

Н. Огиенко. „Русское литературное ударение". Киев. 1914 г.

В. Острогорский. „Выразительное чтение". М. 1911 г.

А. М. Пешковский. „Русский синтаксис в научном освещении". М. 1920 г.

Дж. Рескин. „Современные художники". перев. П. С. Когана. М. 1901 г.

„ „Искусство и действительность". М. 1900 г.

Алекс. Струве. „О мелодекламации". Журнал „Маски". 1912—13 г. № 6.

„ „О музыке речи, о танцах под слово". „Маски" № 7—8.

Н. И. Сентюрина. „Живое слово ребенка". СПБ. 1913 г.

В. Сладкопевцев. „Искусство декламации". СПБ. 1918 г.

И. Л. Смоленский. „О логическом ударении". Одесса. 1907 г.

Ф. Степун. „Об актере и творимом им образе". Журнал „Маски". 1912—1913 г. № 3.

Л. Саккетти. „Эстетика в общедоступном изложении". СПБ. 1913 г.

А. Томсон. „Общее языковедение". Одесса. 1910 г.

Э. Томсон. „Беспроволочная передача энергии". Журнал „Радиотехник". М. 1918 г.

Д. Н. Ушаков. „Краткое введение в науку о языке". М. 1917 г.

Н. Усов. „Экспериментальная фонетика". СПБ. 1897 г.

А. Форель. „Гипнотизм и лечение внушением". СПБ. 1911 г.

В. Чернышев. „Законы и правила русского произношения". СПБ. 1908 г.

В. Шкловский. „О поэзии и заумном языке". Сборник „Поэтика". СПБ. 1916 г.

Н. Н. Шульговский. „Теория и практика поэтического творчества". СПБ. М. 1914 г.

М. С. Эрбштейн. „Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов". СПБ.

Г. Эрастов. „Искусство чтения". СПБ. 1903 г.

К. Эрберг. „Художественное творчество в сфере театра". Журнал „Маски". 1912—1913 г. № 4.

С. А. Юрьев. „Несколько мыслей о сценическом искусстве". М. 1888 г.

Л. Якубинский. „О звуках стихотворного языка". Сборник „Поэтика". СПБ. 1916 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ.